

der höheren Poesie richtet, den größten Teil aber metrischen Abhandlungen einräumte. In eigensinniger Voreingenommenheit für deutsche Sprache und Dichtung wird deren Eignung für rhythmischen Ausdruck und Vortrag, für Versfüggung und Klangmalerei über Gebühr gepriesen, die Prosodie und Metrik der Alten gering geschätzt. Geradezu Deutschümelei redet aus der umfangreichen Schrift *Grammatische Gespräche* (1794), die die deutsche Sprache weit über alle anderen erhebt.

Gar zu seltsam ist auch die Art der Darstellung. Angeregt durch einen phantastischen Scherz Lufians, läßt er nicht etwa geschichtliche oder erdichtete Personen, wie in ähnlichen literarischen Arbeiten sonst zu geschehen pflegt, sich unterreden, sondern abstrakte Wesen, die einzelnen Buchstaben, Ableitungssilben, Versfüße, Redeteile usw., erörtern hier eingehend Fragen über die Prosodie, Rhythmik und Stilistik, um die Grundsätze der übermäßig kühnen Freiheiten und Neuerungen in der Dichtersprache des Verfassers selbst zu bestimmen. Eine Reihe von eingeflechteten Überlegungen aus griechischen und lateinischen Dichtern soll dartun, daß die deutsche Sprache allein imstande sei, die antiken Poeten getreu und in ihrem eigenen Versmaße nachzubilden. Das Buch ist für praktische Zwecke, für Schriftsteller und Poeten geschrieben, und diese konnten von dem Meister der Sprachbehandlung vieles lernen; an eine philosophische und geschichtliche Begründung seiner Grundsätze aber, wie der von ihm bekämpfte Adelung in seinem „Umständlichen Lehrgebäude der deutschen Sprache“ (1782) und Herder in seinen sprachlichen Forschungen es getan, konnte Klopstock bei seinem Mangel an spekulativem Interesse nicht denken.

Der Dichter des „Messias“ war kein Freund der philosophischen Systeme; im Gegensatz zu Lessing, mit dem er in Hamburg freundschaftlich verkehrte, und zu allen anderen Klassikern hielt sich auch seine Dichtung von philosophischen Problemen fern. Schon die Schwerfälligkeit der sprachlichen Darstellung, der Periodenbau und die vielen neugebildeten Wörter machten dem Eiferer für Reinerhaltung der deutschen Sprache die Schriften Kants verhaßt. Seine eigene Prosa ist überaus klar und korrekt, zutreffend im einzelnen Ausdruck, logisch richtig und sicher im Bau der Sätze, nur das Werk des Gelehrten, nicht auch des Dichters. Rühmend hob dies auch August Wilhelm Schlegel hervor, der 1798 im „Athenäum“, der ersten Zeitschrift der Romantiker, unter dem Titel „Die Sprachen“ ein Gespräch über Klopstocks „Grammatische Gespräche“ veröffentlichte. Voll Verehrung gedenkt er der vielen Anregungen, die er dem Manne verdanke, der die neue, glänzende Periode unserer Nationalliteratur heraufführte, als der erste die Pflege der Poesie zu seinem Berufe sich erkor und nur als Dichter erziehllich auf sein Volk einwirken wollte.

2. Lessing und sein Kreis.

Während Klopstock die Macht der Kritik oder gar der Polemit möglichst einzuschränken suchte und es unter der Würde des Poeten hielt, den Rezensenten zu erwidern, hat Lessing in der Kritik eine Macht erkannt, die mit der lebhaften Empfindung und erhabenen Einbildungskraft, wie sie uns bei dem Sänger des Messias entgegentreten, notwendig mitwirken müsse, um unsere Literatur einer gedeihlichen Entwicklung zuzuführen. Nicht die angeborene poetische Schöpferkraft der Dichterpersönlichkeit wie bei Klopstock war es, wodurch Lessing vom Alten sich losrang und Neues anbahnte, sondern vielmehr die im weitesten Sinne wissenschaftliche Tätigkeit in Anwendung auf Kunst und Literatur, teils wissenschaftliche Betrachtung, teils scharfsondierende Kritik. Von deren Standpunkt aus erscheint alles, was er als der erste deutsche Fragmentist geleistet hat, in einem grundsätzlichen Zusammenhange, geeint durch sein rastloses Streben nach Wahrheit. Seine kritische Tätigkeit ist jedoch nicht eine bloß negative und auflösende, sondern zugleich eine positive, indem sie zwar niederreißt, dann aber, nachdem sie den Schutt hinweggeräumt, auf die Grundlagen eines neuen und besseren Gebäudes hindeutet, das selbst wieder kein vollendetes sein soll. Denn rastlos, wie er in seinem Leben war, kannte er auch im literarischen Schaffen kein Verweilen bei einer überlieferten oder eben gewonnenen, selbst noch so wahrscheinlichen Anschauung. Eben dieses Streben nach Wahrheit gibt seinen wissenschaftlichen und ästhetischen Schriften, mögen deren Ergebnisse auch längst überholt oder als falsch erkannt worden sein, als dem Ausdrucke einer starken Persönlichkeit einen bleibenden

Wert. Und er durfte die kritische Sonde handhaben, denn mit einem offenen und klaren Verstande, der die Dinge nur in ihrem eigenen Lichte sehen wollte, verband er eine erstaunliche Gelehrsamkeit, die ihn die vorhandenen und herrschenden Bildungszustände vollkommen bemeistern, die kostbaren Güter von dem Ballast unterscheiden ließ und selbst Goethe mit Bewunderung vor „der ungeheuren Kultur“ dieses Dichters erfüllte, „gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind“. Daher denn auch die vielen Gebiete der Wissenschaft und Kunst, die er bebaute; auf einzelnen von Herder durch Reichthum an neuen Ideen und Anregungen zwar übertroffen, läßt er diesen doch hinter sich zurück durch die künstlerische Form der Darstellung und durch die wissenschaftliche Gestaltung der einzelnen Fragen. Mit allem Zauber des Vortrages bietet er in seinen gelehrten Untersuchungen dem Leser nicht ein fertig Gedachtes dar, sondern führt ihn durch eingestreute Fragen und Einwürfe, durch deren Beantwortung und Widerlegung den Weg der eigenen Selbstverständigung und macht so die Abhandlung zu einem Selbstgespräch, dem nur die Zuweisung der Rollen an bestimmte Personen zum Dialoge fehlt. Kein Wunder daher, daß er im Drama das Zwiegespräch mit einer Leichtigkeit und Natürlichkeit zu führen weiß, wie es kaum einem anderen Dichter gelungen ist.

Vollkommen Natur und fern von aller Künstelei ist auch Lessings Schreibart; er ist der größte deutsche Schriftsteller und der erste, der, wie Klopstock den Stand der Dichter, den der Schriftsteller geadelt hat. Fast bis zu seinem Lebensende ist Lessing nur Schriftsteller und Literat gewesen und stets hat er seine innere Unabhängigkeit zu wahren gewußt; auch als Gelehrter blieb er ein Unzünftiger, keine Partei konnte ihn auf die Dauer zu den Ihrigen zählen, kein Journal ihn anders denn als Mitarbeiter besitzen. Durch jene zweifelnde „Bewunderung“, die er selbst den Großen und von aller Welt Angestaunten gegenüber offenbart, hat er die Kritik erst fruchtbar gemacht und mit dem Parteiwesen ausgeräumt, das auf ihrem Gebiete herrschte. Mit dem Klientenwesen der Gottschedianer, Schweizer und Bremer Beiträger war es nun vorbei, denn Lessing sandte von einer höheren Warte als von den Bänken der Partei aus die Strahlen seiner Kritik; kein Name konnte ihn bestechen, kein literarisches Dogma, mochte es auch durch die Überlieferung geheiligt erscheinen, ihn zur Annahme bewegen, wenn er es nicht bei der Prüfung als wahr befand. Nicht immer war das Recht auf seiner Seite; aber in seiner Kampfeslust erneute er die Waffengänge, bis er den Gegner schonungslos zu Boden gerungen. In der siegreichen Kraft der Polemik sind ihm wenige gleichgekommen; in ihrer Mannigfaltigkeit, Vieltönigkeit und Unersehbarkeit nie und nirgends einer. Er hat von dieser gewaltigen Waffe gegen Unwissenheit, Ungründlichkeit, falsche Grundsätze oft einen scharfen Gebrauch gemacht; der Wiß, mit dem er seine Polemik reichlich würzt, ist oft bitter und heißend, denn, fragt er einmal, „wozu hilft das Salz, wenn man nicht damit salzen soll?“ Er widerlegt den Irrtum, steigt vom Besonderen zum Allgemeinen auf, prüft bereits angenommene Meinungen aufs neue und ermüdet nicht, der Wahrheit auf Wegen nachzuspüren, die man noch nicht eingeschlagen hat. Dieses Suchen zog ihn mehr an als die dadurch gewonnene Erkenntnis, denn „oft“, sagt er einmal, „ist die Art, wie man hinter eine Sache gekommen, ebensoviel wert, ebenso lehrreich als die Sache selbst.“ Ja, er behauptet sogar, daß der Weg, der zur Wahrheit führt, einen höheren Wert für den Menschen habe als die Wahrheit selbst, die er finden kann. „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obgleich mit dem Zusatz, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: „Wähle!“ Ich fiel ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!“ So äußert er sich in der „Duplik“, einer der theologischen Streitschriften aus den letzten Jahren seines Lebens.

Lessing übte seine schwertscharfe Kritik auch an den religiösen und theologischen Problemen, die er als väterliches Erbteil in sich trug und insbesondere in den letzten Lebensjahren eingehenden Untersuchungen unterzog. Indem er auch auf diesem Gebiete dem Autoritätsprinzip die schrankenlosesten Individualismen entgegenstellte, bekämpfte er das orthodoxe Luthertum, den

leichten Nationalismus seiner Zeitgenossen wie die Vermittlungsversuche zwischen Glauben und Vernunft, wußte aber, als es galt, an die Stelle des Protestantismus und Katholizismus etwas anderes zu setzen, nur mit dem Hinweis auf eine unendliche Weiterentwicklung und auf eine Zukunftsreligion zu antworten. Denn daß über die historisch gegebenen Religionen hinaus bei „Kindes-Kinderkindern“, „über tausend tausend Jahre“ die lebendige ethisch-religiöse Kraft in der Menschheit noch Neues werde schaffen können, ist einer der Hauptgedanken im „Rathan“, jener Schuttschrift für die „vernünftigen Verehrer Gottes“. Die Quelle aber des religiösen Lebens sucht er in den Tiefen der menschlichen Natur zu ergründen; alle positiven Religionen gelten ihm daher nur als konventionelle und menschliche Ausgestaltungen der natürlichen Religion und darum „als gleich wahr und gleich falsch“, als ausgelebte Formen und ungültig gewordene Werte, sobald die Menschheit ihrem höchsten Ziele zuschreitet. Die tieferen menschlichen Fragen hat Lessing mit diesem religiösen Indifferentismus nicht gelöst; gleichwohl haben seine Anschauungen bei den Anhängern der Aufklärung ungeheuren Anklang gefunden und ihn zu ihrem Führer in Deutschland gemacht.

Zum Kritiker wie wenige gerüstet, war Lessing der rechte Mann, an der Entwicklung unserer Dichtung mit Klopstock mitzuwirken, sie durch die Kraft seiner produktiven Kritik zu erneuern, umzuwandeln und ihre Wege weit hinauf zu erleuchten. Hier galt es, uns vom Fremdländischen, namentlich von der französischen Renaissance zu befreien, von der er selbst in seinen Anfängen abhängig war, und den geraden Weg zu den Quellen jener gesamten Bildung, zum Altertum selbst und seinen Originalwerken in Kunst und Poesie, zu bahnen. Und da die römische Bildung auf die griechische sich gründet, soll der Deutsche mit seinem Geiste statt der römischen, neulateinischen und romanischen Nachahmungen die hellenischen Originalwerke durchdringen und, aus dem eigenen Leben schöpfend, ihnen ähnliche, aber eigenartige, nationale Werke schaffen. Denn auch die Griechen gelten ihm nicht als eine absolute Autorität, und nur insofern, als ihre Werke im höchsten Sinne wahr, d. h. einfach und naturgemäß sind, sollten sie nebst ihrem Schüler Shakespeare den Deutschen als Leitsterne dienen. Auch wenn Lessing die Grenzen der bildenden und dichtenden Kunst zieht, einzelne Dichtungsarten, das Epigramm, die Fabel und das Drama, erklärt, so geschieht dies aus ihren Naturbedingungen heraus und nach ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt. Er wußte gar wohl, daß keine Regel ein Genie macht, aber es war ihm auch klar, daß das richtige Kunstverständnis und die richtige Regel die Wege des Genies zu erleuchten und sein Werk vor der Verfündigung an der Wahrheit der Natur zu schützen vermag. Das wollte nun freilich das Geschlecht des Sturmes und Dranges nicht anerkennen, das, der kalten Regelmäßigkeit müde, zur Zeit, als Lessing die Dramaturgie schrieb, eben daran war, alle Regeln über Bord zu werfen. Goethe und Schiller aber verschlossen sich nicht auf die Dauer dem Lichte, das Lessings überzeugende Kritik ausstrahlte, und eingedenk seiner Kämpfe und Siege widmeten sie dem „Achilles“ der deutschen Literatur den Nachruf:

„Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter;
Jetzt, da du tot bist, herrscht über die Geister dein Geist.“

Lessings Gedanke von einer nationalen Poesie, in der hellenischer Geist mit deutscher Eigenart sich vermählen sollte, ward erst von den beiden Dichterheroen verwirklicht. Er selbst dachte von sich als Dichter gering. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufsteigt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen.“ Und wenn es ihm doch gelang, einiges zu schaffen, „das dem Genie sehr nahe kommt“, so meint er es in Bescheidenheit seiner eigenen kritischen Arbeit danken zu müssen. Wir lächeln darüber, denn auch mit dem sichersten ästhetischen Urteil, den feinsten Zangen und den stärksten Hebeln der Logik und Dialektik wäre er nicht der Urheber der „Minna“ und „Emilia“ geworden, hätte er nicht auch ein gewisses Maß poetischer Schöpfungskraft besessen. Und mag auch der Vorgang des dichterischen Schaffens sich bei ihm unter großen Mühen vollzogen haben, so nimmt dies den Früchten nichts an

Bert, Gesundheit und Kraft. Jene geheimnisvolle Dichterkraft freilich, die aus „unentdeckten Quellen“ hervorbricht, und jener „göttliche Wahnsinn“, der im genialen Dichter alle übrigen Seelenkräfte beherrscht, war Lessing versagt. Außerdem fehlte ihm zum Lyriker die Tiefe der Empfindung, der Sinn für Musik und Natur, zum Epiker die notwendige Ruhe; aber er war ein großer Welt- und Menschenkenner und besaß auch die eindringende und erschütternde Kraft des dramatischen Vermögens; er ward dramatischer Dichter und Theaterdichter, und wie mit Alopstodk die neue Lyrik, so beginnt mit ihm die neue Dramatik, die als das höchste Ziel einer nationalen Dichtung den Hauptzweig der Poesie in der klassischen Periode bildet. Mag auch seinen Dramen das poetische Kolorit fehlen, jedes von ihnen behauptet seine bestimmte geschichtliche Stellung und hat die dramatische Literatur nach einer bestimmten Seite hin gefördert. Von nun an erzwang sich die deutsche Literatur die Achtung des Auslandes und begann, indem es auf diese sogar bestimmend einwirkte, zur Weltliteratur sich zu entfalten.

Im Betsaale des Lessingstiftes in Kamenz hängt ein Bild, das den kleinen Gotthold Ephraim Lessing und seinen fast um vier Jahre jüngeren Bruder Theophilus darstellt; dieser streichelt ein Lamm, jener sitzt unter „dicken Büchern“, denn nur in solcher Gesellschaft wollte der älteste Sohn des Predigers und späteren Pastor primarius (Hauptpredigers) Johann Gottfried Lessing gemalt werden. Gotthold hatte am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der Oberlausitz das Licht der Welt erblickt und den ersten Unterricht unter der Leitung des Vaters genossen, von dem er zwar keine Glücksgüter, aber innere Gaben des Charakters und der Bildung erbt. „Welche Lobsprüche“, schreibt 1754 der dankbare Sohn, „würde ich ihm nicht beilegen, wenn er nicht mein Vater wäre!“ Von ihm hat er das hitzige Temperament, aber auch den seltenen Wissensdurst und eisernen Fleiß; denn Johann Gottfried Lessing war nicht bloß ein kampfgewübter Theologe und gründlicher Kenner der klassischen Sprachen, sondern auch des Französischen und Englischen kundig; er versuchte sich als Dichter, war gelehrter Journalist und Verfasser der Jubiläumsschrift „Rettenungen der Reformation Luthers gegen etliche neuere Vorurteile“ (1717), eines Vorspiels der „Rettenungen“ des Sohnes.

Wurzelt in dem vielgestaltigen religiösen Leben der Lausitz, in der Protestanten, Katholiken, Pietisten und Herrenhuter friedlich nebeneinander lebten, Lessings Indifferentismus, so fand sein dichterisches Schaffen in dem literarischen Leben des Landes seine erste Anregung. Nach einer letzten Vorbereitung durch Pastor Lindner in Putzkau und nach dem glücklich bestandenen „Rezeptionsexamen“ legte der zwölfjährige Lateiner Lessing am 21. Juni 1741 in die Hände Grabners, des Rektors der Meißener Fürstenschule, das Gelöbniß ab, mit Gottes Hilfe fromm, fleißig und gehorsam zu sein. Frömmigkeit, Gewöhnung an Pflichterfüllung, gründliches Eindringen in das Lateinische und in Verbindung mit der Bibel auch in das Hebräische und Griechische bildeten, wie der anderen Fürstenschulen, so auch die Hauptziele der mit den Gütern des Klosters St. Afra ausgestatteten Schule in Meißen. Aus dem hier gewonnenen theologischen Rüstzeug schmiedete der spätere Kritiker Lessing seine Waffen zum Kampfe gegen Bibel und Überlieferung und auf den hier erworbenen Grundlagen einer klassischen Bildung baute sich in der Folgezeit seine Dichtung und Kunstkritik auf.

Ein sogenannter Musterknabe, wie etwa sein jüngerer Bruder Theophilus, ist Gotthold nicht gewesen; doch begleiteten die Lehrer die Entwicklung des jungen Talentes mit gerechten Hoffnungen und Rektor Grabner charakterisiert treffend das unruhige Wesen seines „gar nicht schlimmen, aber zu hitzigen“ Schülers: „Es gibt kein Gebiet der Gelehrsamkeit, das sein rühriger Geist nicht begehrte und ergriffe: nur muß er bisweilen von einer das rechte Maß überschreitenden Zerplitterung zurückgehalten werden.“ Derselbe Rektor stellte dem Vater Lessing über seinen Sohn das Zeugniß aus: „Es ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß. Die Lektionen, die anderen zu schwer werden, sind ihm kinderleicht. Wir können ihn fast nicht mehr gebrauchen.“ Durch dieses Urteil unterstützt, erlangte Vater Lessing von dem Kurfürsten für Gotthold die Erlassung des vorschriftsmäßigen sechsten Schuljahres und am 30. Juni 1746, als

Austritt I

Nathan

Fast ist's noch Nacht. Kaum geht der erste Schein
Der Dämrung auf, und schon laest es mich rufen
Oder sein Gott stets war, kuff ichm auch jetzt.

Austritt II

Nathan. David

(Dav.) Beruhigt hab ich mich, und mich dem Herrn
ganz unterworfen. Doch des Menschen Herz
Ist schwach. ... Und Ruh verdient kaum das gemeint
zu werden, wenn der Wahrheit Licht die Seele
zwar sieht, doch ihr nicht ganz das Herz in Auf-
Entscheiden wird der Herr. Ich fürchte ^{zu spät} folgt
Er hätte Nathan dir schon offenbart
Dum hab ich dich so früh zu mir gerufen
Wenn er Entscheidung sendet, sendet er
Gewis dich, Nathan, mit dem Todeswort
Belastet! (Nat.) Gott hat mir nichts offenbart
(Dav.) Bleib, Nathan, das du mir, wenn nun der Herr

Aus Klopstocks Drama „David“.

Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.

eben der zweite schlesische Krieg über Meissen und Umgebung allerlei Übel gebracht hatte, verließ der stets vorwärts drängende siebzehnjährige Jüngling die Fürstenschule.

Im September 1746 bezog Lessing die Universität Leipzig, um nach dem Willen der Eltern Theologie zu studieren. Davon aber nicht befriedigt, besuchte er die Vorlesungen Kästners, der neben der Mathematik und der Lehrdichtung als ein scharfer, launiger Kopf dem zielsicheren Epigramme huldigte und seine jungen Wolfianer im Disputieren über philosophische Streitfragen weidlich tummelte. Obgleich Lessing dem mannigfaltig gebildeten, schlagfertigen und mitteilbaren Manne vom Herzen zugetan war, verließ er ihn dennoch, als ihm die Philologie winkte, die seit dem Auftreten des Engländer Richard Bentley auch in Deutschland eben aus den ausgefahrenen Gleisen der Vielwisserei zur methodisch forschenden formalen Wissenschaft sich hindurchrang. Johann August Ernesti, ein gefeierter Ciceronianer und durch Anwendung methodischer Textkritik auf das Neue Testament ein Fortsetzer der Bemühungen des Erasmus, und insbesondere Johann Friedrich Christ, Deutschlands erster Archäolog, fesselten nunmehr den Ahraner, der jetzt einen „närrischen Fleiß“ hatte. Er war auf dem besten Wege, im Buchstudium zu verknöchern, als sich ihm das Leben von der reizvolleren Seite zeigte. Das „Kleine Paris“ Goethes, das reich bewegte Leben der großen Handelsstadt Leipzig, das damals der Mittelpunkt schöngeistigen Treibens wie weltläufigen Schickes war und selbst in gelehrten Kreisen weltfremdes Verkümmern nicht zuließ, trat nun mit allen Lockungen an ihn heran und zeigte ihm ein anderes Lebensziel als das eines Stubengelehrten. Ohne eigentlichen Übergang, mit der energischen Entschlossenheit, die Lessing in allen Lebenslagen entwickelte, folgte er, von den Büchern als toten Gesellschaftern faustisch angeekelt, den Lockungen eines flotten, obgleich übel beleumdeten Studenten auf den bunten Markt des Lebens und der schönen Wissenschaften.



G. E. Lessing.
gem. von H. Graff (1771), gest. von L. Sichling.

Es war dies sein 7 Jahre älterer Vetter Christlob Mylius. Naturforscher, Dichter und Journalist, auf das Leben von der Feder angewiesen, innerlich und äußerlich vernachlässigt, ein Feind kleinstädtischer Krähwinkeln und der Orthodoxie, ein verbummeltes Genie, das bei reicheren Mitteln und Zusammenfassung seiner ungewöhnlichen Anlagen die Stellung eines Kästner sich hätte erringen können, war Mylius eine Zeitlang Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften, so von J. A. Cramers „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks“ und Schwabes „Belustigungen“; von 1745 bis 1748 gab er selbständig den „Freigeist“, die „Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts“ und den „Naturforscher“ heraus. Obzwar der „Freigeist“ an religiöser und politischer Haltung von den moralischen Wochen-schriften sich nicht unterschied, trug er dennoch dem Herausgeber den Beinamen „Freigeist“ ein, und besorgte Eltern wiesen vor ihren Söhnen mit den Fingern auf diesen „Atheisten und Libertin“ als auf ein Bild der Verwerfung und einen „Abscheu aller Welt“.

Mylius führte den schüchternen Ahraner, der sich in dem regen und eleganten Treiben Leipzigs nicht zurecht finden konnte, zuerst in das Theater. Hier glaubte er, was seine Privatlektüre in St. Ahr, die Komödien von Plautus und Terenz und die „Charaktere“ des Theophrast, ihn nur hatten ahnen lassen, wirklich zu sehen, das Bild der Welt. Mylius stellte seinen jungen Freund der Neuberin vor, unter deren Leitung die Leipziger Bühne sich zur angesehensten von ganz Deutschland gehoben hatte, und führte ihn auch hinter die Kulissen. Im Schauspielhaus in der Nicolaistraße lernte in froher Tafelrunde der Pastorjohn dichten und leben; er „aß lieber trocken Brot“, ehe er das Schauspiel versäumte. Hier traf er seinen gleichstrebenden Freund Christian Felix Weiße, mit dem er, um Freiplätze zu bekommen, französische Dramen

übersehte und wetteifernd selbständige Stücke entwarf. Er las die Franzosen, Hellerg, die „Deutsche Schaubühne“ und Gellert, er sah die lebendige Bühne, gewann im Verkehr mit einem gebildeten Mimenvölklein eine flotte Technik und lernte, wie er sagt, „hundert wichtige Kleinigkeiten“, die ein dramatischer Dichter lernen muß und aus der bloßen Dichtung seiner Muster nimmermehr lernen kann. Und da er sich seiner „bäuerischen Schüchternheit und gänzlichen Unwissenheit in Sitten und Umgang“ bewußt wurde, suchte er sich „hierinnen zu bessern, es koste, was es wolle“. Als die Eltern von der ärgerlichen Aufführung des Sohnes Kunde erhielten, riefen sie ihn nach Kamenz, gestatteten ihm aber zu Ostern die Rückkehr nach Leipzig und die Umsattelung zur Medizin. Doch das Brotstudium sagte ihm nicht zu und bald kehrte er wieder zu den heiteren Quellen des Lebens, dem Theater, zurück. Ihm schenkte er die ganze Muße, bis die Auflösung der bankrotten Truppe seine Hoffnungen auf den Ruhm eines Theaterdichters, den er durch die erfolgreiche Aufführung seines „jungen Gelehrten“ begründet wähnte, mit einem Schlage vernichtet sah. Aller Mittel entbößt, als Bürge für einzelne Schauspieler von dem Schuldgerichte bedroht, floh er im Juni, die fällige Summe seines Stipendiums den Gläubigern überlassend, aus der Pleiße-
stadt, um nach Berlin zu gehen, wo Mylius ihn erwartete. In Wittenberg durch eine Krankheit festgehalten, ließ er sich im August als Mediziner einschreiben, ging aber seinen poetischen Neigungen nach und rüstete sich durch Lektüre für die preußische Residenz. Den Eltern entfremdet, von bitterster Not getrieben, eilte er im November mit Hinterlassung seiner einzigen Habe, der Bücher, nach Berlin, wo ihm Mylius als Schriftleiter der „Berlinischen Privilegierten Staats- und Gelehrtenzeitung“ (der späteren „Vossischen Zeitung“) Hilfe verhiess.

In demselben Jahre, in dem Lessing Leipzig verließ, waren die ersten Gesänge des Messias erschienen. Mit seinem Dichter, der gleichzeitig dort weilte, ist er nicht in persönlichen Verkehr getreten und auch von den Bremer Beiträgern hielt ihn seine ganz anders geartete Richtung fern. Gleichwohl versetzte ihn die Messiade in fieberhafte Aufregung und sehnsüchtig entrang sich ihm der Wunsch: „Wenn ich der Dichter wäre!“ So ruft er in dem bedeutsamen, aber unvollendeten Gedichte „Die Religion“ (1749), einer philosophischen Lehrdichtung in der Weise Hallers, Pops und Youngs, die, an Goethes Faustmonolog erinnernd, zeigen sollte, wie die aus dem Gewirre aller Zweifel gegen das Göttliche gewonnene Selbsterkenntnis den Weg zur wahren Religion und zum sonnigen Frieden zeige. Der Dichter hat ihn nicht gefunden, aber die Selbsterkenntnis belehrte ihn, daß er mit der Poesie Klopstocks keinen Wettkampf aufnehmen könne, und daß ihm auch dessen lyrische Begeisterung versagt war, zeigen seine Lden, von denen er selbst erklärt, ihr Flug sei tief unter dem ihrer Muster. Hallers Ruhm hatte den jungen Lessing zum Lehrgedichte gezogen; Hagedorns und Gleims Triumphe lockten ihn in die Schule Anakreons, und so sang er mit seinen Freunden (Mylius, Offenfelder, Raumann, Weiße) von Wein und Liebe, aber auch von Freundschaft und Tugend, nur nicht so manierlich und tränenfelig wie die Bremer Beiträger. Mehr als das Herz hat an diesen Liedern der Verstand mitgearbeitet und nur wenige von ihnen können der Goldprobe echter Lyrik genügen. Gleichwohl ergözte sich manche Tafelrunde an des jungen Lessing Trinkliedern und noch heute erklingt im Kreise fröhlicher Zecher das Lied: „Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?“ Dieses Lied, durch Gleim angeregt, erschien in Mylius' „Ermunterungen“ (1747), in denen die Erstlinge des Dichters, auch das Lustspiel *Damon*, an das Licht traten. Der Jubel, den Gellerts Fabeln in ganz Deutschland hervorriefen, lockte Lessing, sich auch auf diesem Gebiete als gelehriger Schüler dieses „angenehmen Fabulisten“, wie ihn Goethe nennt, zu versuchen. Den Stoff aus vorhandenen Quellen entlehrend, streben diese Fabeln und Erzählungen nach Art der pointierten Lyrik der Zeit durch Zuspitzung des Schlußgedankens dem *Singgedichte* zu, das Lessing Zeit seines Lebens pflegte. Kästner gab dazu Anregung, Martial, Catull, die griechische Anthologie, Franzosen, Engländer und namentlich der Erfurter Humanist Euricius Cordus lieferten den Stoff und nur wenige der Stücke sind Lessings Eigentum. Es sind die Torheiten und Gebrechen der Menschen, wie sie sich zu allen Zeiten finden, gegen die Lessing seine durchweg kurzen, aus 2 bis 4 Versen bestehenden, scharf zugespitzten,

oft auch derben Epigramme richtet. Auch diese waren zuerst in Mylius' Zeitschriften erschienen, ehe er sie mit anderen kleinen Dichtungen sammelte und nach Hagedorns Vorgang als *Kleinigkeiten* herausgab (Stuttgart, 1751).

In der Leipziger Zeit entstanden ferner Lessings erste Dramen. Gottscheds „Schaubühne“ und die Vorbeeren der Neuberin spornten den ehrgeizigen Studenten an, auch auf diesem Gebiet die Hebel anzusetzen. „Ich sann daher Tag und Nacht, wie ich in einer Sache eine Stärke zeigen möchte, in der, wie ich glaubte, sich noch kein Deutscher allzusehr hervorgetan hatte.“ Wir kennen den Zustand des deutschen Lustspieles nach seiner Reform durch die Gottschedin. In deren Gleisen wandelt auch Deutschlands erster bedeutender Dramatiker; er übersetzt und bearbeitet Stücke aus dem Französischen, folgt dem „großen Molière“, dem „göttlichen Voltäre“, studiert Regnard und Marivaux, Holberg, „den dänischen Plautus“, geht von diesem zurück zum römischen und zu den Versen der neuen attischen Komödie, nimmt Typen und Motive aus den Engländern Wicherley und Congreve, aus dem Italiener Goldoni, läßt die Opera bernesca und das lustige Stegreiffpiel auf sich wirken, versucht sich in dem damals blühenden Schäferspiel („Die beyderseitige Überredung“, in Alexandrinern), in dem moralisierenden und rührenden Lustspiele Gellerts, kurz, nichts läßt er seinem hitzigen Ehrgeize entgehen und fühlte sich, obzwar er durch Kenntnis der Bühne, durch Knappheit, Schlagfertigkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs alle Vorgänger übertraf, doch noch 1754 unbefriedigt und als unoriginellen Nachahmer. Nach den vorhandenen Vorbildern schrieb auch er zuerst typische Charakterlustspiele; manche davon hat er nur für sich entworfen („Die Matrone von Ephesus“, „Der gute Mann“, „Der Leichtgläubige“, „Der Vater ein Affe, der Sohn ein Geck“ usw.), von zwei anderen bedauert er, daß sie „unglücklicherweise“ gedruckt worden seien. Es sind dies *Damon* oder *die wahre Freundschaft* (1747) und *Die alte Jungfer* (1748). Ohne Anleihen geht es zwar auch in den folgenden vier Stücken (*Misogonne*, *Der junge Gelehrte*, *Der Freigeist*, *Die Juden*) nicht ab, aber der Dichter ist darin doch selbständiger in Erfindung und Komik, strebt nach wirklich dramatischem Aufbau mit Verwicklung und Lösung und wirkt durch die Schlagfertigkeit im Dialog wie durch die Knappheit der Sprache. Daß sie noch alle im Banne der drei Einheiten stehen und die darin begründeten Übelstände aufweisen, verlangte nun einmal der Geschmack der Zeit.

Von diesen Dramen wurde *Der junge Gelehrte* 1748 mit Erfolg aufgeführt und ist auch heute noch trotz mancher Schwächen ein gern gesehenes Tendenzdrama. In Meissen hat er, die Schüler um sich betrachtend und in seine eigene Brust schauend, die Schwächen der jungen überweisen Gelehrten kennen gelernt und das Lustspiel entworfen und in Leipzig, wo er den Widerspruch zwischen milchbärtiger Buchgelehrsamkeit und weltgewandter, durch Umgang erworbener „anmutiger Gelehrsamkeit“, die er selbst anstrebte, beobachtete, hat er den Entwurf ausgeführt. In Leipzig wurzelt auch das Tendenzdrama *Der Freigeist*, das erst in Berlin vollendet wurde. Damit griff Lessing in den die Zeit bewegenden Kampf zwischen Gläubigkeit und Freigeisterei ein. Der blasierte Freigeist *Adrast* wird durch lehrhafte Worte und edle Taten des edelmütigen, toleranten und weltmännischen Predigers *Theophan* beschämt. Er bleibt zwar „ohne Religion“, hat aber gelernt, gegen Andersdenkende Toleranz zu üben, und die Toleranzidee bildet neben der Humanität den leitenden Grundgedanken dieses in der religiösen Entwicklung Lessings bedeutsamen Dramas, eines Vorläufers des „*Nathan*“. Dieser wird auch durch das dritte Tendenzdrama *Die Juden* vorbereitet, in dem der erste gebildete Jude auf der deutschen Bühne erscheint und das durch die Behandlung eines sozialen Problems, der Heirat zwischen einem Juden und einer Christin, auf die „*Emilia Galotti*“ hinweist. Nur der Neuheit des Stoffes und der Schutzrede für die Juden verdankte das Stück einen glänzenden Erfolg.

In der letzten Zeit des Leipziger Aufenthalts versuchte sich Lessing auch in der Tragödie, zunächst durch Übersetzung französischer Stücke von Marivaux („*Hannibal*“) und Crebillon, dann durch das selbständige, in ungereimten Alexandrinern abgefaßte Stück *Giangir* oder *der verschmähte Thron*, das, noch ganz im Stile der tragédie classique gehalten, seinen Stoff der türkischen Geschichte entnommen hat. So hatte er tastend seinen dichterischen Beruf auf allen Gebieten geprüft, um die Sphäre zu finden, die ihm eigentlich zukäme, und in angestrengter Arbeit allmählich erst gelernt, was die andern konnten, ehe er sie zu überfliegen begann. Und diese gewissenhafte Arbeit verdient um so größere Bewunderung, je mehr die widrigen Verhältnisse des äußeren Lebens den Jüngling in Berlin von einer Vertiefung seiner Studien abzuziehen drohten. Der erste Aufenthalt in Berlin, wo er, mit Ausnahme einer zehnmonatigen

Unterbrechung in Wittenberg, von 1748 bis 1755 weilte, wurde entscheidend für die weitere Entwicklung des Gelehrten und Dichters. Ohne Geld und, bis Hilfe von den versöhnten Eltern kam, selbst einer anständigen Kleidung entbehrend, führte er dort eine Zeitlang als Ordner der Bibliothek Rüdigers und als Lehrer im Hause eines Baron von der Goltz ein recht bescheidenes Dasein. Übersetzungen englischer und französischer Sittenlehren, der römischen Geschichte Rollins, der arabischen Marignys, politische Satiren Friedrichs II. („Drei Schreiben an das Publikum“), gelehrte Artikel für die von Mylius geleitete „Berlinerische“ Zeitung mußten über die Nahrungsorgen mit hinweghelfen. Und doch konnte ihn all dieses nicht von dem Entschluß abbringen, als ein freier von jedem Amt unabhängiger Schriftsteller sein Heil zu versuchen. Viel mehr beschäftigten ihn die Vorarbeiten zu einer dramaturgischen Zeitschrift, die er im Verein mit Mylius anonym unter dem Titel „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ in Quartalheften erscheinen ließ (1750). Sie erfüllten aber nicht, was im Vorworte versprochen ward, denn sie sind im wesentlichen nur aus Gottscheds Reformwerk hervorgegangen; Lessings selbständige Hauptleistung darin beschäftigte sich mit Plautus, der ihm selbst am besten bekannt war und im französischen wie im dänischen Lustspiel noch lebendig fortwirkte. Von der Einführung Plautinischer Stücke eine Umgestaltung des zwitterhaften „weinerlichen Lustspieles“ der Deutschen erwartend, ließ Lessing 1750 eine freie Nachdichtung des Trinummus unter dem Titel *Der Schatz an das Licht treten* (1755). Doch weder mit dieser breit ausgesponnenen Familienkomödie noch mit flüchtig hingeworfenen Skizzen nach Plautus („Justin“, „Weiber sind Weiber“) gelang es ihm, seinem Liebling die Pforten des Theaters zu öffnen. Umsonst versuchte dies auch Goethes Jugendfreund Lenz, der 1774 fünf Plautinische Komödien mehr im Stile Holbergs als Lessings in flotter Weise modernisierte.

Die „Beiträge“ waren nach kurzem Bestande eingegangen. Dafür bot sich zu Anfang 1751 für Lessing ein Feld der Tätigkeit, auf dem sein Geist die ersten kühnen Flugversuche in der Kritik machen konnte. Er wurde mit der Schriftleitung des gelehrten Teiles der „Berlinerischen“ Zeitung betraut, für den er vom Februar 1751 bis Ende des Jahres alle Artikel selbst besorgte. Daneben redigierte er das belletristische monatliche Beiblatt *Das Neueste aus dem Reiche des Wissens*, in dem sich außer kritischen Abhandlungen viele seiner kleinen Dichtungen finden, und obendrein spendete er Mylius kleine Aufsätze für seine „Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit.“ In diesen drei Zeitschriften liegen die Anfänge von Lessings gelehrter und wissenschaftlicher Prosa, die Vorläufer der Literaturbriefe. Damals begann Lessings Rezensionstätigkeit, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete und fast über alle Gebiete geistigen Lebens sich erstreckte. Eine umfassende Gelehrsamkeit, unterstützt von einem staunenswerten Gedächtnisse, ein scharfer Blick, der ihn schnell das Charakteristische erspähen ließ, die Fähigkeit rascher, klarer, fesselnder und überzeugender Gestaltung machten ihn, wie kaum einen andern, zum berufenen Rezensenten. In dem „Neuesten“ erschien Lessings Urteil über den „Messias“; mit „zweifelnder Bewunderung“ nennt er ihn ein epochemachendes Werk, tadelt aber dessen Überschwenglichkeit, Schwärmerei, Mangel an Komposition und anderes. Darüber wurden die Schweizer verstimmt, und als er nun gar ihre Hexameter als Prosa bezeichnete, über den Trotz der Nachahmer Klopstocks ebenso abfällig sich aussprach wie über Gottsched und seine Schildknappen, da erwachte das Mißtrauen der Schweizer gegen den jungen Kritikus in Berlin. Dieser erhob sich über die streitenden Parteien, deren Kampf damals in die zweite Phase getreten war, und bahnte dadurch den Weg zu einer objektiven, die Literatur fördernden Kritik. Gottscheds Gedichte fertigte er kurz ab und, das Lebensfähige in den Schriften der Schweizer erkennend, empfiehlt er den reimlosen Vers für das Epos und Drama, erklärt sich aber gegen dessen völlige Verbannung aus der Lyrik.

Die angeborene und anerzogene Gründlichkeit des jungen Berliner Rezensenten wurde gefördert durch das Studium Pierre Bayles, der als Journalist ersten Ranges und als der Vorbote des Jahrhunderts der Aufklärung mit seinem *Dictionnaire historique et critique* (1696) die Bewunderung aller erweckte. Vor seiner unerhörten Belesenheit, die sich mit

dem wissenschaftlichen Zweifel vereinigte, beugten sich selbst treusleißige deutsche Bedanten, ihm huldigten Voltaire und Friedrich II. und auch Lessing, der Journalist und gelehrte Biograph, ging in die Schule dieses kritischen Polyhistor und vorzüglichen Rezensenten zahlloser Novitäten. Dessen unruhige und trotz der peinlichsten Arbeit unermüdlische Lust, die kirchlichen Dogmen und alle Konfessionen zu bekritteln, seine Kunst in der Dialektik, sein Haß alles Scheinwissens und sein trockener Wig haben es Lessing angetan und ihn angespornt, durch das zitatereiche Gestrüpp in das Wesen der Schriften des Franzosen einzudringen. Dabei aber schwand die schlichte Frömmigkeit des Pastorjohns, die das Pfarrhaus und die Fürstenschule ihm eingeimpft, der Geist Wylus und die naturwissenschaftlichen Studien übrigens schon in Leipzig zum Wanken gebracht hatten. Noch weiter auf die Linke und noch tiefer in das Innere des Toleranztempels der Aufklärung führte den Berliner Literaten Bayles Lobredner Voltaire, der durch reineren Stil, physikalische Kenntnisse und historischen Geist sich über jenen erhob.

Erst die Forschung der neuen Zeit hat den Einfluß aufgezeigt, den Lessings schriftstellerische Entwicklung durch Voltaire erfuhr. Auf die Empfehlung seines Sekretärs Richier de Louvain hin hatte ihn der Franzose während des Aufenthaltes am Berliner Hofe (1750—1752) mit der Übersetzung der Akten seines verurteilten Prozesses gegen den Juden Hirsch betraut. Zu dem persönlichen Verkehr mit dem gefeiertsten Literaten und Führer der Aufklärung trat bald das Studium der Schriften dieses „Wigigsten von Frankreich Wigigen“, der durch die Macht seiner Feder „die Geister zu unterjochen und fremde Könige sich zinsbar zu machen verstand“. In dessen Auftrag übersetzte er 1751 „des Herrn von Voltaire kleinere historische Schriften“, von denen die „Anmerkungen über die Geschichte überhaupt“ seinen Sinn für historische Kritik weckten, die „Gedruckten Lügen“ seine „Rettungen“ vorbereiteten und namentlich die „Geschichte der Kreuzzüge“ mit ihrer tendenziösen Verherrlichung Saladins auf Kosten der christlichen Fürsten sich tief in Geist und Gemüt des Retters der „Juden“ und späteren Dichter des „Nathan“ prägte. Nicht bloß die Art, wie Lessing seinen journalistischen Pflichten gerecht wird, zeigt den gelehrigen Schüler Voltaires, sondern auch der Geist, der insbesondere jene Schriften durchweht, mit denen er in den Kampf zwischen Aufklärung und Christentum eingriff. Wie er dem Studium Leibnizens und Aristoteles' eine feste philosophische Grundlage verdankte, so erhielt er die Anregung zu seinen späteren religionsgeschichtlichen Schriften zum großen Teile durch die Lektüre von Voltaires Werken, von denen der *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, eine Anpreisung der aufklärerischen Toleranz, bereits verbreitet war, ein anderes, *Siècle de Louis XIV.*, entstand, als er mit seinem bewunderten Verfasser noch im besten Einvernehmen lebte. Ehe das Buch noch ausgegeben war, hatte sich Lessing von dem ihm befreundeten Richier Aushängebogen ausgeliehen, sie aber unvorsichtigerweise im Hause der Gräfin Schulenburg sehen lassen und dann sogar, um die letzten Seiten in Ruhe lesen zu können, nach Wittenberg mitgenommen. Eine recht unfreundliche Lösung der persönlichen Beziehungen zwischen Lessing und Voltaire, der hinter die Sache kam, war die Folge davon und noch 15 Jahre später mußte Lessing dafür mit der entschiedenen Abneigung des Königs büßen. Gleichwohl sah Lessing auch jetzt noch in dem Schriftsteller Voltaire das Ideal eines Literaten verwirklicht und hält mit ihm an der Anschauung fest, daß das Wesen der Religion nicht in einer bestimmten Form des gläubigen Bekenntnisses, sondern in treuer Pflichterfüllung und in einer humanen Sittlichkeit bestehe. Auf diesem Grundgedanken, einem Vorlauge zu „Nathan“, ruht schon Lessings erste theologische Abhandlung, *Gedanken über die Herrenbuter* (1750). Der Enthusiasmus für den Dichter Voltaire wich aber später einem tieferen Studium der Engländer und Griechen und es ist sein endgültiges Urteil über jenen, wenn er in einem auf die „frommen Herrn“ zugespitzten Epigramm des jüngst Verstorbenen Henriade, Trauerspiele und „Verschen“ der Gnade des Herrn empfiehlt, seine schriftstellerische Tätigkeit aber noch immer lobt, „denn was er sonst ans Licht gebracht, das hat er ziemlich gut gemacht“ (1779).

Um seinen akademischen Studien einen formellen Abschluß zu geben, begab sich Lessing

im Dezember 1751 nach Wittenberg und erlangte dort mit einer Arbeit über den spanischen Arzt und Philosophen Juan Huarte, dessen „Prüfung der Köpfe auf die Wissenschaften“ er eben übersetzt hatte, im April 1752 die Würde eines Magisters der freien Künste. Während seines Aufenthaltes in der Lutherstadt studierte er an der dortigen Bibliothek mit rastlosem Eifer Reformationsgeschichte und Gelehrtenhistorie, das klassische Altertum und Neulateiner und schrieb in rascher Folge leichtere und gehaltvollere Aufsätze. Hier entstanden der Hauptmasse nach die fünf und zwanzig Briefe, Essais mit der erdichteten Einleitung in Briefform nach französischem Vorbild, mit deren Anwendung auf die Behandlung gelehrter Gegenstände er eine Neuerung in die deutsche Literatur einführte.

Der Inhalt dieser kritischen Briefe ist mannigfaltig. So unterzieht ihr Verfasser das Allgemeine Gelehrten-Lexikon Föchers, eines Polyhistor vom alten Schlage, einer eingehenden Kritik und deckt viele Irrtümer auf. In einem andern Briefe prüft er Langes Horazübersetzung und weist ihm mehr als 200 „kindischer Versehen“ nach. Als Lange darauf erwiderte und Lessing sogar des literarischen Freibeutertums beschuldigte, führte dieser gegen den Angreifer mit dem „Vademecum“ den uns schon bekannten vernichtenden Schlag. Zwei andere Briefe bringen das Bruchstück des in Alexandrinern geschriebenen Trauerspiels Henzi, in dem Lessing ganz gegen das Herkommen ein Tagesereignis behandelt, als das Blut der Opfer noch nicht verauht war. Der Satiriker Henzi war das geistige Oberhaupt einer gegen die oligarchische Regierung seiner Vaterstadt Bern gerichteten Verschwörung und unterlag 1749 mit unebenbürtigen Genossen dem Weil.

Die „Briefe“ nahm Lessing neben Aufsätzen aus dem „Neuesten“ und den vier Rettungen in die sechs Bändchen seiner „Schriften“ auf, die er 1753—1755 veröffentlichte, um der Welt seine Kräfte zu zeigen.

In den Rettungen sucht er berühmten Männern „unverdiente Flecken abzuwischen“ und „die falschen Verkleinerungen ihrer Schwächen aufzulösen“; so verteidigt er Horaz gegen den Vorwurf unnatürlicher Wollust, der Feigheit und Gottlosigkeit, ferner Cochläus, den Bekämpfer der Reformation, und gegen den Vorwurf des Atheismus nimmt er den italienischen Mathematiker und Arzt Hieronymus Cardanus (1501—1576) und den Ineptus religiosus, den Verfasser einer anonymen Schrift von 1625, in Schutz.

Wie Lessing „Herrn Lange“, das Haupt der älteren Hallenser Schule, durch das Vademecum für das literarische Deutschland zu einem toten Mann machte, so erfuhr auch Mylius, dessen „Vermischte Schriften“ er 1754 herausgab und mit einer Vorrede einleitete, eine vernichtende Kritik. Lessing wollte sich damit die Erinnerung an den leichtsinnigen Menschen, der 1754 in London, als er eben zu einer Erforschungsreise nach Surinam sich einschiffte, gestorben war, von der Seele schreiben.

Neue Freunde traten in Berlin, wohin Lessing von Wittenberg zurückkehrte, an des Mylius Stelle; Lessing ward Mitglied des Montagsklubs, mit dessen Senior Ramler er später Logaus Epigramme herausgab, und unterhielt einen anregenden Verkehr mit Nicolai und Mendelssohn. Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), der Sohn eines Berliner Buchhändlers, hatte als Lehrling in Frankfurt a. D. durch eifrige Studien die Lücken seiner humanistischen Bildung auszufüllen gesucht. Schon damals fesselte ihn die „ungemeine Ordnung, Deutlichkeit und Bestimmtheit“ der Wolffschen Philosophie, an der er zeitlebens festhielt. Er vertiefte sich in das Studium Homers, der englischen und deutschen Literatur und suchte 1753 in einer anonymen Schrift Milton gegen Launders und Gottscheds Vorwurf des Plagiates zu verteidigen. Hier noch auf dem Standpunkte der Schweizer stehend, erhob er sich in den Briefen über den igiten Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland (1755) selbständig über die beiden streitenden Parteien und ward dadurch ein Bundesgenosse Lessings in dem Kampf für eine gründliche, scharfe und unabhängige, von allem Parteiwesen freie Kritik in der schönen Literatur. Der Sinn für Gelehrtengegeschichte und die Freude an der englischen Literatur brachten beide Literaten einander noch näher und schon 1757 gründete der rührige Nicolai die Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, um hier im Verein mit Lessing und Mendelssohn, dem fleißigsten Mitarbeiter, zu leisten, was er von der Kritik in den „Briefen“ verprochen hatte. Leider kam er über diesen Standpunkt nicht mehr hinaus und von einem Schritt halten mit Lessings, seines Vorbildes, geistiger Entwicklung war schon gar nicht die Rede. Als er dann die Leitung der väterlichen Buchhandlung übernahm und daher die Redaktion der

in Leipzig erscheinenden „Bibliothek“ nicht mehr besorgen konnte, ließ er in seinem eigenen Verlage die „Literaturbriefe“ erscheinen. Ein guter Patriot und in seiner Art für Deutschlands Bildung unermüdetlich tätig, ungemein belesen und im Geschäfte gewandt, gründete Nicolai nach dem Schluß der Literaturbriefe (1765) die Allgemeine deutsche Bibliothek, die, sonst auf denselben Grundsätzen ruhend, die gesamte schönwissenschaftliche und gelehrte Literatur Deutschlands umfassen sollte. Bis 1806 unter Mitwirkung zahlreicher Kräfte auf 250 Bände angewachsen, behauptete die Zeitschrift, solange die besten Kritiker, wie Herder, Käftner, Merck, für sie arbeiteten, ihr Ansehen unangetastet. Als aber diese in den siebziger Jahren wegen der mißbilligenden Haltung des Redakteurs gegen alle neueren Bestrebungen in der schönen Literatur und Philosophie sich zurückzogen, galt sie nur mehr als Organ des Rückschlusses und der parteiischen Opposition, bestimmt, den aufklärerischen Bestrebungen Nicolais und anderer leichter Popularphilosophen zu dienen. Nicolai selbst forderte dadurch, daß er von allen den gesunden glatten Hausverstand als Maßstab jeglichen künstlerischen und geistigen Schaffens angewendet wissen wollte, den Spott der „Xenien“ und Fichtes Satire „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen“ (1801) heraus und wurde allmählich zum Typus eines jeder tieferen Empfindung und höheren Strebens baren Sonderlings. Den Kampf für die neumodische, aus Philosophie und Christentum gebildete Religion führte er gegen die Orthodoxen, die Pietisten und Katholiken mit oft lächerlicher Leidenschaft auch in vielen Schriften und Schriftchen und sein von Chodowicki mit Bildern ausgestatteter Roman Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebalduß Rothacker in drei Bänden (1773—1776), in dem er die Leiden und Verfolgungen, die ein aufgeklärter Prediger von den orthodoxen Theologen zu erdulden hat, naturgetreu schildert, dient demselben Zwecke. (Abb. S. 703.)



Christoph Friedrich Nicolai.

Nicolai wurde durch Lessing mit Moses Mendelssohn (1729—1786) bekannt gemacht, dem Sohne des jüdischen Schulmeisters und Gesetzschreibers Mendel zu Dessau. Mühsam mußte sich Moses in Berlin erst die Kenntnis der deutschen Sprache aneignen, ehe er den Grund zu der allgemeinen Bildung legte, die er in der Folgezeit als jüdischer Schriftsteller seinen Glaubensgenossen vermittelte. Durch seine Übersetzung biblischer Schriften erst wurden sie mit der reinen deutschen Sprache bekannt und dem deutschen Geistesleben nähergerückt, in das sie zur Zeit der Romantik, Mendelssohns Tochter Dorothea voran, bereits eingriffen. Einen allgemeinen philosophischen Vernunftglauben mit einer auf dem Gefühl beruhenden Religiosität und einen formenstrengen Konservatismus verbindend, leitete er mit seinen Toleranz verlangenden Schriften („Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum“) die allgemeine Emanzipation der Juden ein. Als Lessing ihn kennen lernte, war er Buchhalter des Seidenfabrikanten Bernhard (1754). An Schärfe und Kühnheit des Geistes wie an Umfang und Gründlichkeit der Bildung Mendelssohn weit überlegen, übte Lessing auf diesen seinen liebsten und treuesten Jugendfreund einen großen Einfluß aus, indem er ihn durch die Veröffentlichung seiner philosophischen Gespräche von der Scheu vor der Welt befreite und Ordnung in seine zerfahrenen Studien brachte, die damals auf die englischen Philosophen Locke und Shaftesbury und die Leibnizisch-Wolffsche Philosophie gerichtet waren. Autodidakt und Kaufmann wie Nicolai, minder beweglich, aber tiefer angelegt, nicht von der Poetik, sondern von der Philosophie den Ausgang seiner Bildung nehmend, konnte Moses seinen Freund Nicolai ergänzen und durch seine Beiträge den Wert seiner Zeitschriften erhöhen.

Gemeinsam mit Moses verfaßte Lessing das Schriftchen „Pope, ein Metaphysiker!“ (1755), eine treffende Satire auf die von der Berliner Akademie verlangte Untersuchung über das philosophische System des Dichters Pope. Viel schärfer als der sanfte, bedächtig überlegende Mendelssohn zeigt Lessing, hier zum ersten Male die verschiedenen Literaturgattungen scheidend, daß es verkehrt sei, in einem Gedichte ein philosophisches System zu suchen, Pope und Leibniz zusammenzustellen. In demselben Jahre veröffentlichte Moses seine populär-philosophische Hauptchrift „Briefe über die Empfindungen“, in denen er, im wesentlichen auf Baumgarten ruhend, die Erfahrungsphilosophie Lockes und Shaftesburys mit dem Idealismus Leibnizens zu verbinden sucht. Neue Bahnen hat er der Philosophie nicht eröffnet und auch die von seinem Freunde Thomas Abbt angeregte und von aller Welt bewunderte Schrift *Phädon* oder über die Unsterblichkeit der Seele (1767) bewegt sich in den Leibnizisch-Wolffischen Gleisen, ohne Originelles zu bringen. Das spekulative Element tritt darin mehr als billig hinter die praktisch-moralische Tendenz zurück; denn nur was auf die Glückseligkeit des Menschen Bezug hat, nicht die spekulative Betrachtung der Natur fesselte sein Interesse, und sein Bemühen zielte einzig dahin ab, die Arbeiten seiner Vorgänger im einzelnen zu vertiefen und durch eine fesselnde und verständliche Darstellung zum Gemeingut aller Gebildeten deutscher Nation zu machen. Denn an diese, nicht an eine Schule, richtete Mendelssohn seine Schriften, und in der Tat ist die deutsche Aufklärung durch ihn in die weitesten Kreise getragen worden.

Die ästhetischen und englischen Studien, die Lessing mit den beiden Freunden trieb, standen in engster Beziehung zu seinen Bemühungen um das deutsche Theater. Seinem Streben, das künstlerisch Ideale und das eigenartig Volkstümliche im Drama zu versöhnen, kam die Entwicklung des deutschen Theaterwesens selbst entgegen, das unter dem Aufschwung des allmählich wieder erstarkenden Bürgertums um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch das rührende Lustspiel der Franzosen und durch das englische bürgerliche Trauerspiel zwei bedeutsame Neuerungen erfuhr.

In Deutschland hat Gellert den englischen Sittenroman Richardson's als erster nachgeahmt. Des Dichters rührender Sinnesweise entsprach auch das rührende Lustspiel (*Comédie larmoyante*) der Franzosen, das er nicht bloß in eigenen Versuchen nachahmte, sondern auch in seiner Antrittsrede *Pro comoedia commovente* (Leipzig 1751) aufs wärmste verteidigte. Auch Gottsched und seine Schule konnten sich dieser neuen Dichtart nicht entziehen, und von welcher Anziehungskraft sie für die deutschen Zuschauer war, zeigt ein Blick in das Verzeichnis der von 1742 bis 1767 in Hamburg gegebenen Vorstellungen. Die gleichen demokratischen Stimmungen bereiteten aber auch dem bürgerlichen Trauerspiele der Engländer die entgegenkommendste Aufnahme. Bereits 1754 wurde Lillos Trauerspiel „Der Kaufmann von London“, in dem nicht, wie es Opizens Regel für die deutsche Tragödie vorschrieb, fürstliche, sondern bürgerliche Personen auftreten, in Leipzig aufgeführt und selbst Gottsched, der eifrige Verfechter der klassizistischen Tragödie, mußte in der vierten Auflage der „Kritischen Dichtkunst“ (1751) dieser Neuerung Rechnung tragen; ja er ist wohl der erste gewesen, der in Nachbildung des in Frankreich üblich gewordenen Namens der *tragédie bourgeoise* den Namen „bürgerliches Trauerspiel“ in Deutschland einführte. Da bemächtigte sich Lessing, der schon in den „Beiträgen“ auf die Verwandtschaft des deutschen Geschmacks mit dem englischen hingewiesen hatte, eben jetzt im Verein mit seinen Freunden Nicolai und Mendelssohn englische Studien trieb und unter Diderot's Einwirkung an der Alleingültigkeit des französischen Kanons zu zweifeln begann, durch zwei große Unternehmungen dieser Bewegung und brachte sie zum epochemachenden Abschluß.

Im Jahre 1754 begann und 1758 schloß er mit dem vierten Hefte die *Theatralische Bibliothek*, eine dramatische Enzyklopädie, die eine Fortsetzung der „Beiträge“ und mit ihnen eine kritische Theatergeschichte aller Zeiten und Völker werden sollte. Dieses Ziel hat sie freilich nicht erreicht, aber sie zeigt uns, mit welchem Eifer Lessing die Entwicklung des Dramas bei den neueren und alten Völkern verfolgt und mit welcher Aufmerksamkeit er die bedeutendsten Theorien geprüft hat, um feste Normen für ein Werturteil zu gewinnen. Während Lessing das rührende Lustspiel in sehr enge Grenzen weist, stellt er sich entschieden auf die Seite des bürgerlichen Trauerspieles, spart aber die Behandlung der Frage nach seiner Berechtigung „auf einen anderen Ort“. Statt der geplanten Abhandlung erschien im sechsten Bande der „Schriften“ zur Ostermesse 1755 Miß Sara Sampson, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel in Prosa, ohne die Unterlage großer mythischer oder geschichtlicher Helden, ohne den steifen Pomp des

und das naturalistische soziale Schauspiel „Sumpi“ (1886) des Julius Hart hat Motive und Charaktere aus dem „Kaufmann von London“ und der „Sara“ entlehnt.

Des Bücherstudiums müde und nach Welt- und Menschenkenntnis verlangend, begrüßte Lessing in Leipzig, das er 1755 wieder aufgesucht hatte, mit Freude das Anerbieten, als Begleiter des reichen Patriziersohnes Winckler eine Reise nach Holland, England, Frankreich und Italien zu machen, und war erzürnt, als sie in Amsterdam wegen Friedrichs Einfall in Sachsen abgebrochen werden mußte. Schwere Wochen brachen nun für Lessing herein; durch bestellte Übersetzungsarbeit und sonstige Lohnschreiberei mußte er sich den Lebensunterhalt verdienen. Ein Trost war ihm der Verkehr mit dem edlen Major von Kleist, der durch ihn zu einem gehaltvolleren Dichter wurde und der, freilich vergeblich, alles in Bewegung setzte, um ihn durch eine Stellung für Preußen zu gewinnen. Unerfüllt blieb auch Kleists Erwartung, daß der Dichter der „Sara“ mit einer Reihe von Dramen hervortreten würde. Denn anknüpfend an die Abhandlung über das Trauerspiel, mit der Nicolai seine „Bibliothek“ eröffnete, und an Mendelssohns „Briefe über die Empfindungen“, unterhielt Lessing einen lebhaften Briefwechsel mit deren Verfassern über das Wesen der Tragödie. Das Preisaus Schreiben aber, das die beiden Berliner Freunde für das beste Trauerspiel erlassen haben, weckte auch Lessings Schaffenslust. Er übersetzte eben Lustspiele des italienischen Dichters Karl Goldoni (1707—1793), von denen er eines („Glückliche Erbin“) bereits hatte drucken lassen, und wollte selbst um den Preis sich bewerben. Zu diesem Zwecke dachte er an eine Tragödie, „Das befreite Rom“, die sich jedoch bald in eine bürgerliche Virginia mit dem Namen „Emilia Galotti“ verwandelte, aber erst 1772 vollendet wurde.

Kleist regte er zu der Tragödie „Seneca“ an und seinen jungen Freund Wilhelm Bräve (geb. 1738 zu Weisensfels, gest. 1758 zu Dresden) bewog er, mit seinem in Prosa geschriebenen und ganz in den Spuren „Saras“ wandelnden bürgerlichen Trauerspiele *Der Freygeist* sich um den Preis zu bewerben. Ein junger schwachmühtiger Mann läßt sich von einem falschen Freunde zum Unglauben, selbst zum Morde verleiten und ersticht sich dann aus Reue. Sein zweites Drama, die Römertragödie Brutus, schrieb Bräve in reimlosen fünffüßigen jambischen Versen, also in jener Versform, deren sich das klassische Drama der Zukunft bedienen sollte, und so beschritt Bräve mit beiden Dramen die Bahnen, von denen Lessing einen Fortschritt des deutschen Theaters erwartete. Die Preisrichter aber, der Reinerung minder huldigend, erkannten die 50 Taler der Alexandrinertragödie Codrus des Freiherrn Johann Friedrich von Cronegg zu, der, 1731 zu Ansbach geboren, nach verheißungsvollen Anfängen sich in ein schwächliches Klagen verlor, als Schüler Gellerts fromm philosophierende „Einsamkeiten“ nach Youngs „Nachtgedanken“ dichtete und als Ansbachischer Hofrat 1758 in Nürnberg starb. (Abb. S. 707.) Mit seiner Märtyrertagödie Elint und Sophronia, zu der ihm Tassos „Befreites Jerusalem“ die Motive bot, wurde später das Hamburger Theater eröffnet.

Das Stück erfuhr nicht minder Lessings schonungslose Kritik als die Alexandrinertragödie „Richard III.“, mit der Christian Felix Weiße (geb. 1726 in Annaberg, gest. 1804 als Kreissteuereinnahmer in Leipzig) auf den Plan trat. (Abb. S. 711.) An der Preisbewerbung selbst konnte dieser sich nicht beteiligen, da er 1759 die Redaktion von Nicolais „Bibliothek“ übernommen hatte. Bis 1765 von ihm geleitet und dann unter dem Titel „Neue Bibliothek der Wissenschaften“ bis 1788 fortgesetzt, blieb sie immer auf dem veralteten Standpunkte und erfuhr daher als „die Leipziger Geschmacksherberge“ ebenso den Spott der Keniendichter als Nicolais „Reise durch Deutschland und die Schweiz“. Durch Vorsichtigkeit aber im Urteile und durch Mischung von Altem und Neuem hat es Weiße als Kritiker und Dichter der Masse der Schriftsteller und Leser recht gemacht und seit Gellerts Tod war er durch seine Jugendschriftstellerei der populärste Mann, von dem man seine Lehrer und Hofmeister bezog. Bis in die achtziger Jahre spielte er auch die Rolle des Beschüßers junger Talente und gewann durch persönliche Liebenswürdigkeit die Herzen der jungen Generation, die den Dichter und Kunsttrichter längst überholt hatte. Er war poetisch nicht unbegabt, hatte jedoch für seine Dichtung keine Persönlichkeit einzusetzen; er war auf allen Gebieten tätig, und „fast ein jedes Fach, auf das er sich warf, ist durch ihn Mode geworden; aber unter allen seinen Schriften ist nicht eine einzige, deren Idee ihm angehörte“. So urteilte schon Merkel, ein jüngerer Zeitgenosse des rührigen und praktischen Weiße. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit fällt in die sechziger Jahre. In dieser Zeit beherrschte

er durch seine als Beitrag zum deutschen Theater erschienenen Trauerspiele (5 Bände, 1759—1768) die dramatische Literatur und durch seine Operetten die Bühne. Als aber die Zeit des Sturmes und Dranges kam, widmete er sich, ihrem Schaffen sich nicht gewachsen fühlend, nur mehr der Jugendschriftstellerei; seine Zeitschrift, *Kinderfreund* (24 Bände, 1775—1782), nach Art von Addison's „Zuschauer“ gehalten, und deren Fortsetzung, *Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes* (12 Bände, 1784—1792), hatten einen europäischen Erfolg.

Bahnbrechend ist Weiße nur mit seinen Singspielen geworden, in denen er sich an die Engländer anschließt. Wir wissen, welchen Erfolg er mit der Bearbeitung des englischen Singspiels von Coffey, *Der Teufel ist los* erzielte. Die urwüchsige, aus dem Leben gegriffene Komik und die eingelegten Gesänge des derben Possenpieles übertrafen alles, was das Charakterlustspiel bot, und der Zorn der Götter mehrte nur noch den Erfolg. Das französische Singspiel, mit dem Weiße später vertraut wurde, lieferte ihm neben dem englischen die Stoffe zu anderen Operetten, deren eingelegte Lieder in aller Munde waren und zu Volksliedern wurden. Wie später Kogebue und Jßland hat er mit diesen Stücken und ihren Nachfolgern durch ein Dezennium (1766—1776) die deutsche Bühne und dramatische Literatur beherrscht. Zu dem Erfolge seiner meist anmutigen und harmlosen Singspiele trug nicht wenig die Musik des Johann Adam Hiller (1728—1804) bei, der, wie selten einer, prächtig mit dem Librettisten zusammenarbeitete.

Kleist's Abreise von Leipzig verleidete Lessing den Aufenthalt daselbst so sehr, daß er wieder nach Berlin zurückkehrte (1758). In der Fleißstadt hatte er sich unter dem Eindrucke der Weltereignisse und Großtaten des siebenjährigen Krieges mit einer Reihe dramatischer Entwürfe beschäftigt, deren Helden durch ihren Heroismus und ihre stoische Todesverachtung ein Abbild der preussischen Krieger darstellen und ihren Mut verherrlichen sollten. In diesem Sinne wurde auch trotz des antiken Kostüms die in Prosa geschriebene Tragödie *Philotas* gedeutet, die allein von jenen Entwürfen vollendet und in Berlin veröffentlicht wurde (1759).

Der Stoff gehört der *Regulus*-Sage an und hatte von Calderon eine für Lessing vorbildliche Bearbeitung erfahren. Dort wehrt sich „der standhafte Prinz“ gegen eine Austauschung, damit nicht eine christliche Stadt in die Hände der Ungläubigen falle, und hier stößt sich der junge, heldenmütige Königssohn *Philotas* in der Kriegsgefangenschaft das Schwert in die Brust, damit nicht eine Austauschung mit dem gleich ihm gefangenen feindlichen Königssohne die Aufopferung errungener Siegesvorteile erfordere. Auf die Ausföhrung hat Sophokles eingewirkt, dessen „*Aias*“ in diesem Einakter und in dem Entwurf gebliebenen *Kleonnis* ebenso nachklingt, als der *Horoskop*, gleichfalls nur ein Entwurf, auf einer Nachbildung des „*König Odipus*“ beruht.

Der kriegerische Gehalt des „*Philotas*“ jagte auch Gleim zu; an der spitzen, unantastbaren Prosa aber fand der redselige „*Grenadier*“ kein Gefallen. Und in der Tat kommt Lessings zur epigrammatischen Schärfe und Kürze neigende Natur in den dialogischen Teilen voll zum Ausdruck; sie paßt zu dem spartanischen Zuge, der das Ganze durchweht und entsprach dem Geschmace der kriegerischen Zeit, unter deren Eindruck gerade das Epigramm von den preussischen Dichtern mit Vorliebe gepflegt wurde. Lessing wollte, angeregt durch die altdeutschen Studien, eine Sammlung deutscher Epigramme früherer Jahrhunderte herausgeben; es erschienen aber nur, von ihm und Ramler besorgt, Friedrich's von Logau's *Sinngedichte* (1759) mit einem Wörterbuche über die Sprache des Dichters. Die Sammlung seiner eigenen Epigramme stattete er 1771 mit Anmerkungen über das Wesen des Epigramms aus. Diefem sind auch die *Prosafabeln* verwandt, die er in drei Bücher zu je 30 Fabeln geteilt, mit einer Abhandlung über das Wesen der Fabel in demselben Jahre wie den *Philotas* an das Licht treten ließ.

Wie es nun einmal seine Art war, ging er auch in der Fabeldichtung von den Neuen, insbesondere von Gellert, zu den Alten zurück, aber nicht, um bei dem Römer Phädrus stehen zu bleiben, sondern vorzudringen zu den Griechen, und so gelangte er zu den einfachen und trockenen Prosafabeln des sogenannten *Asop*, die ihm für seine „*Fabelepigramme*“ Vorbild wurden. Je mehr er sich mit den Griechen beschäftigte, um so weiter entfernte er sich von dem „blumenreichen Wege“ der „schwaghafteu“ und Deutschlands Fabeldichter ent-



Johann Friedrich Freiherr von Cronqf.

zückenden Erzählergabe des Franzosen Lafontaine, denn sein Bestreben ging im Sinne Wolffs dahin, unter Verzichtleistung auf die anmutigen Zieraten im Vortrage, die Fabel auf den durch ein Gleichnis erläuterten Moralsatz einzuschränken. So ist denn auch in Lessings Fabeln kein Wort zu viel, keines zu wenig, und doch unterscheiden sie sich von den dürren Fabelgerippen Aops durch die Kraft anschaulicher Darstellung, die sich nicht selten zu hoher poetischer Wirkung steigert und ihnen einen Ehrenplatz auf dem poetischen Gebiet sichert, von dem übrigens Lessing die Fabel verbannt wissen will, um der Poesie die Bahn für höhere Ziele frei zu machen.

Wenige Monate nach der Wiedervereinigung mit den Berliner Freunden regte Lessing die Gründung einer Zeitschrift an, die mit einer schneidigeren Kritik als die „Bibliothek“ Nicolais die jüngsten Erscheinungen des deutschen Büchermarktes umfassen und so die gewonnene bessere Einsicht in den Dienst einer gesunden Entwicklung der Literatur stellen sollte. Auf diese Weise erwachsen aus dem mündlichen Gedankenaustausche der Freunde die Briefe, die neueste Literatur betreffend, die vom 4. Januar 1759 bis 4. Juli 1765 an jedem Donnerstag in Nicolais Verlage erschienen und, kampfslustig und zielbewußt, wie sie waren, zugleich auch dem kriegerischen Geiste der Zeit Ausdruck verliehen, indem sie, im Gedanken an Kleist, an einen angeblieh in der Schlacht bei Borndorf verwundeten Offizier gerichtet wurden, der über die neuesten literarischen Erscheinungen unterrichtet sein wollte.

Die Literaturbriefe, 333 an der Zahl, erschienen mit willkürlichen Chiffren, von Lessing mit A., G., H., I., K., L., O. unterzeichnet, und liegen in 24 Bänden vor. Davon enthalten die ersten 6 fast nur Briefe Lessings, der im ganzen 54 beigezeichnet und für den Stil und die Form das Vorbild gegeben hat. Es ist ihm in diesem Organ schneidiger Tageskritik nicht um die Aufstellung von Kunstgesetzen und um die Prüfung nach Kunstregeln zu tun, sondern seine Absicht war, durch Vernichtung der lauten Menge des parnassischen Geschweißes für die natürlich schönen Werke des Genies freie Bahn zu schaffen. Wer immer die Feder rührte, der armselige Tagelöhner des Parnasses wie das poetische Genie, muß ihm Rede stehen. Er torrigiert den elenden Übersehern das Penjum, er kämpft gegen die unnatürliche Schwärmerei und Sprachverderberei Wielands, der, wie Nicolai schon früher bemerkte, eben die seraphischen Höhen zu verlassen begann, und unerbittlich befiehlt er seinen Gegner Johann Jakob Dusch, Professor in Altona, der Lehrgedichte und „Moralische Briefe“ nach Pops Art schrieb. Die Messiade Alopstods nimmt Lessing gegen Nicolai in Schutz, tadelt aber deren Verschwommenheit in der Zeichnung der Charaktere und findet ihres Sängers Pieder so voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfindet. Schon kündigen sich die Wolfenbüttler Kämpfe an, wenn er gegen den Kopenhagener Kreis sich wendet und Cramers Behauptung, daß niemand ohne bestimmte Konfession selig werden könne, als „Gedankenthenerung“ zurückweist.

Lessing tritt für die Naturdichtung ein, verlangt eine Geschichtsschreibung in deutscher Sprache für weitere Kreise der Gebildeten, hält über Bodmers „Lessingische unästhetische Fabeln“ strenges Gericht und spricht im siebzehnten Briefe Gottsched, dem großen Duns, grausam und, vom Standpunkte der geschichtlichen Entwicklung unseres Dramas aus, ungerecht jedes Verdienst um das deutsche Theater ab. Nicht bei den Franzosen, sondern bei dem uns stammverwandten Shakespeare hätten die Deutschen in die Schule gehen sollen, denn er komme in wesentlichen in der Darstellung der Leidenschaften wie in der Erregung von Mitleid und Furcht den Alten näher als Corneille und Racine, die sie nur im Nebenächlichen (in den drei Einheiten) erreichen. Damit war zum ersten Male mit Entschiedenheit auf Shakespeare hingewiesen, von dem in der Folgezeit neues Wesen in die Entwicklung des deutschen Dramas kommen sollte. Im Anschlusse an diese Gedanken hält Lessing strenges Gericht über Weißes Alexandrinertragödie Eduard III. und teilt zur Bekräftigung seiner Behauptung, daß „unser alte Stücke sehr viel Englisches gehabt haben“, eine Scene aus einer Fausttragödie mit, angeblich den „alten Entwurf eines Freundes“, in Wirklichkeit seine eigene Dichtung. Das Motiv dieser Scene, die Wahl des geschwindesten der Hölle geister, ist alt und in der Magus sage begründet, die Scene selbst ist dem Volksschauspiele nachgebildet, Gedante aber und Sprache atmen Lessings Geist. Dort ist der geschwindeste Teufel so schnell als der Gedante des Menschen; dem Lessingschen Faust ist er zu langsam; in spitzfindiger Weise treibt er die Steigerung weiter und ist erst mit dem siebenten Geiste zufrieden. „Da! Du bist mein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist, ich habe es erfahren!“

„Ehestens werde ich meinen Doktor Faust hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit sie ihn sehen können.“ So schrieb Lessing am 8. Juli 1758 an Gleim. Zu einer Aufführung kam es nie und selbst die Frage, ob er einen der beiden Faustentwürfe, von denen der eine der Volkssage sich näherte, der andere statt des Teufels einen menschlichen Dämon erhalten sollte, überhaupt vollendet hat, ist ungelöst. Unbestritten aber bleibt ihm das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf das Volksschauspiel gelenkt zu haben, und Goethe, Klingler, Maler Müller verdanken ihm die erste Anregung zu ihren Faustdichtungen, in denen seit Lessing die Rettung des Helden das Hauptproblem wurde.

Allerlei Gründe bewogen Lessing, im September 1760 von den „Literaturbriefen“ auszutreten.



G. E. Lessing.

Nach dem Gemälde von Tischbein. Berlin (National-Galerie).

1766 unter dem Titel „Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil.“

Das Problem, das Lessing in dieser Schrift zu lösen sich vorgenommen hat, die Grenzbestimmung zwischen der Poesie und der Malerei, d. i. den bildenden Künsten, war gerade damals unter den Ästhetikern zum Gegenstand lebhafter Erörterungen geworden, und die Fundamente, auf denen Lessing seinen Bau auführte, die Unterscheidung der Zeichen der Malerei und der Dichtkunst als natürliche und willkürliche, als sichtbare und hörbare, und danach die Zuweisung des Koexistenten, Körperlichen, an die Malerei, des Subjektivem, der Handlung, an die Poesie waren bereits gefunden, wenn auch keineswegs allgemein verbreitet oder anerkannt. Lessing unternahm es, die fruchtbarsten und durchschlagenden Gedanken der Engländer Shaftesbury, Richardson, Webb, John Harris (1709—1750), der Franzosen Dubos und Diderot, der Deutschen Chr. Ludwig von Hagedorn und Mendelssohn unerbittlich zu Ende zu denken, den von Parisern, Zürichern und Sachsen ohne viel Gewinn geführten Homerfehden neue, aus der ersten Quelle geschöpfte Studien zur Poetik entgegenzubringen und, statt Homer und Vergil aneinander zu messen, lieber auf Mendelssohns Rat mit Winkelmann und doch wieder gegen ihn Vergil und die Bildhauer zu vergleichen.

So trat Lessings „Laokoon“ ergänzend und berichtend in Beziehung zu den Schriften Johann Joachim Winkelmanns, der mit seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) das Wesen und die Schönheit der griechischen Kunst einer Zeit verkündete, die noch ganz von den Banden der französischen Geschmacksverwilderung umstrickt war und diese mit prahlerischer Untrüglichkeit als höchstes Bildungsmittel pries. Zwar hatten schon vor ihm einzelne Kunstfreunde Englands (Addison, Spence, Richardson), Frankreichs (Graf Caylus, Dubos) und Deutschlands (Christian Ludwig Hagedorn, „Betrachtungen über die Malerey“, 1762) sich mit der antiken Kunst beschäftigt, und der Leipziger Professor Christ hatte mit den archäologischen Vorlesungen den Studenten Lessing begeistert; aber sie alle schöpften mehr aus Büchern als aus der Anschauung und wollten mit ihren Schriften entweder praktische Winke für Künstler oder Anleitungen zu ästhetischen Betrachtungen geben. Im allgemeinen steht auf dieser Stufe auch Winkelmanns Erstlingschrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, die er in Dresden veröffentlichte (1755).

Geboren 1717 als der Sohn eines armen Schuhlickers zu Stendal in der Altmark, war er bereits als Singjünger seiner Vaterstadt für die alten Sprachen begeistert, und auch der Sinn des Gymnasiasten in Berlin wie des Universitätsstudenten in Halle und Jena war auf die Griechen gerichtet. In der unglücklichsten Zeit seines Lebens, „der Knechtschaft in Seehausen“, tritt bereits die bildende Kunst in den Vordergrund seines Strebens, und „während er Kinder mit gründigen Köpfen das ABC lesen ließ, wünschte er sehnlich, zur Erkenntnis des Schönen zu gelangen, und betete Gleichnisse aus dem Homer“. Als er dann nach fünfjähriger schulmeisterlicher Tätigkeit an der Bibliothek des Grafen von Brünau in Röhrenitz bei Dresden eine Anstellung fand und unermüdet für dessen Reichshistorie arbeitete, widmete er die Mußestunden vor allem seinen lieben Griechen. Er erhält freien Zutritt in die königliche Galerie, wird von dem Maler Adam Friedrich Öser, dem späteren Lehrer Goethes, mit den technischen Künsten vertraut gemacht und in seinen Anschauungen über die Kunst von ihm ebenso beeinflusst wie in Rom von dem deutschen Maler Anton Raphael Mengs, dessen „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ (1762) auch in Lessings Laokoon und in Goethes Kunsturteilen nachklingen. In Rom, wohin Winkelmann nach seinem Übertritt zur katholischen Kirche übersiedelte (1754), fand er sein zweites Vaterland, seine eigenste geistige Heimat (1755). Im Kreise von Künstlern und Kunstfreunden lebend, Freund und Hausgenosse des gelehrten Kardinals Albani, als der erste Altertumskenner allgemein anerkannt und geachtet, verfaßte er eine Reihe ästhetischer Schriften, aus denen allmählich seine Kunstgeschichte erwuchs. Nach jahrelanger Arbeit ergriff ihn die Sehnsucht nach Deutschland und 1768 trat er die Reise dorthin an. Er besuchte aber nur München und Wien, dann kehrte er, von einem unüberwindlichen Heimweh befallen, eilends wieder zurück. Zu seinem Verderben; denn in Triest wurde er von dem geldgierigen Italiener Arcangeli ermordet. (Abb. S. 713.)

Winkelmann lernte in der sächsischen Hauptstadt die Rokokokunst mit allen ihren Vorzügen und Schwächen kennen und in seinen „Gedanken“ ist auch er, insofern es sich um den Inhalt

der Kunst handelt, von der herrschenden Kunstlehre, namentlich von der Einwirkung Breitingers, umstrickt. Unter dem Banne des Spruches des Simonides von Keos, daß die Malerei nur eine stumme Poesie sei, und des Horazischen *ut pictura poesis* (die Poesie ist wie die Malerei) stehend, wirft auch Winkelmann Poesie und bildende Kunst noch völlig unterschiedslos zusammen. „Es scheint nicht widersprechend,“ schreibt er, „daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne und daß es folglich dem Maler möglich sey, dem Dichter zu folgen, so wie es die Musik im Stande ist zu thun.“ Und Breitingers Lehre von der Verwirklichung des Wunderbaren in der Fabel auf die Kunst anwendend, erklärt er es als deren höchste Aufgabe, Figuren durch Bilder, d. h. allegorisch zu malen. Der Gebrauch der Allegorie war von den Römern auf das Mittelalter vererbt worden und ging auch auf die Renaissancezeit über. Wir finden sie bei den großen italienischen Malern des sechzehnten Jahrhunderts, bei Raffael, Michelangelo und Tizian, ebenso wie bei den Deutschen, bei Dürer und Holbein, und bis zur Gegenwart hat sie ihre Stellung behauptet. Winkelmanns wissenschaftliche Begründung der Allegorie aber konnte zu übermäßigem Gebrauch, zur Allegoristerei, führen. Das bot den nächsten Anstoß zu Lessings „Laokoon“, der, an diese Schrift Winkelmanns anknüpfend, die vermeinte Einheit und Gleichheit der Poesie und der bildenden Kunst widerlegt und deren Stilunterschiede nachweist.

Trotzdem huldigte Winkelmann zeitlebens der Allegorie, für die ihn nun einmal seine Kunstlehrer in Dresden begeistert hatten. Doch erkannte er schon damals mit schönheitsbegeistertem Auge die großen Vorzüge der griechischen Kunstwerke und spricht gegenüber dem ihn umwogenden und umflutenden Kokofogeschmack in seinen „Gedanken“ das Lösungswort aus, „der einzige Weg, groß, ja wenn möglich, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten.“ Und während Künstler und Ästhetiker die höchste, schwerste und dankbarste Aufgabe der Kunst darin erblickten, Bewegung, Leben, Leidenschaft so wahr, so hinreißend als möglich darzustellen, weist Winkelmann auf die Maße der Ruhe und Schönheit in der altgriechischen Kunst hin und erblickt in dieser, nicht in der Nachahmung der Natur, die Quelle und Norm des guten Geschmacks. Er knüpft seine „Gedanken“ an ein monumentales Kunstwerk des Altertums, an die berühmte Gruppe des mit seinen zwei blühenden Söhnen von den Bissen umschlingender Schlangen zerfleischten troischen Priesters Laokoon.

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfachheit und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaftlichen eine große und gefestete Seele.“

Dieser Satz Winkelmanns und dessen Erläuterung bildete den Ausgangspunkt für Lessings Untersuchungen. Er gibt jene Behauptung für die bildende Kunst zu. Es ist wahr, Vergils Laokoon schreit, der des Künstlers leucht; aber unrichtig ist die Erklärung, daß das Schreien einer großen Seele unwürdig sei; denn auch die Helsen Homers schreien und auch der Philoktet des Sophokles erhebt ein fürchtbares Geschrei. Die Ursache jenes Nichtschreiens liegt vielmehr in der Forderung der bildenden Kunst, als deren Endzweck bei den Griechen die Schönheit galt. Da nun ein schreiender Mund entstellt, mäßigten die Künstler den Ausdruck des höchsten Schmerzes bei Laokoon. Aber auch, wenn die Schönheit, wie bei den Modernen, nicht oberstes Gesetz der Kunst wäre, darf der Künstler nicht den höchsten Affekt wählen. Denn er kann nur einen einzigen Augenblick darstellen und dieser muß möglichst fruchtbar, das heißt das Vorausgegangene und das Kommende ahnen lassen, und dauernd sein. Der Ausdruck des höchsten Schmerzes ist aber für unsere Phantasie vorübergehend und wirkt, durch die Kunst dauernd gemacht, widerwärtig. Alle diese Schranken gelten nicht für die Poesie, denn sie arbeitet mit einem anderen Material als die bildende Kunst. Der Künstler schafft mit natürlichen, das heißt unserem Auge sichtbaren Mitteln von Holz, Stein, Erz, Farbe und seine Gebilde stehen daher im Raume nebeneinander; der Dichter aber wirkt mit willkürlichen Mitteln, mit Wörtern, die uns zur Bezeichnung bestimmter Vorstellungen dienen.



Christian Felix Weiße.
Ant. Graff pinx. 1769; Gald sculp. 1780.

und in der Zeit aufeinander folgen. „Gegenstände, die nebeneinander existieren, heißen Körper.“ „Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen.“ Und nun zieht Lessing die Schlüsse: Die Kunst kann nur Koexistierendes, Körper, nachahmen, Handlungen nur andeutungsweise durch Körper. Die Poesie aber kann nur Zufessives, Handlungen, darstellen, Körper aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Mit diesen scharfsinnigen, durch Vorführung zahlreicher Beispiele aus Homer, Sophokles, Philoktet, Vergil und Hallers „Alpen“ erläuterten Begriffsbestimmungen war, um mit Goethe zu reden, „das so lange mißverständene *Ut pictura poesis* auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und redenden Künste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nahe ihre Bahnen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, der Dichter für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag.“ Die Poesie war losgelöst von Aufgaben, denen sie sich unter dem Zwange der seit den Tagen der Renaissance zum Gesetz erhobenen Vermengung der beiden Künste unterziehen mußte. Auf die bildende Kunst aber konnte Lessings Schrift keinen Einfluß ausüben, da ihn sein Festhalten an einem starren Idealitätsbegriff zu übertriebenen und einseitigen Behauptungen verleitete und in Sachen der bildenden Kunst ihm die lebendige Anschauung und Empfänglichkeit fehlte.

In den noch geplanten zwei Teilen des „Laokoon“ kam Lessing nicht über Entwürfe hinaus. Es ist dies um so bedauerlicher, als Lessing nach dem Erscheinen von Herders und Garves gehaltvollen Vespredungen äußerte, daß keiner aus dem ersten Teile habe ahnen können, wohin er eigentlich hinaus wollte. Gewiß ist, daß sein Werk das gesamte Gebiet der schönen Künste, auch die Musik und Tanzkunst umfassen, ihr gegenseitiges Verhältnis nach den verschiedensten Seiten hin erörtern und praktische Folgerungen daraus ziehen sollte. Und da Lessing als die höchste Aufgabe des Dichters die Handlung bezeichnet, darf man vermuten, daß er im zweiten und dritten Teile seiner Schrift das Wesen des Dramas, also jener Dichtungsart erörtern wollte, deren Inhalt die Handlung bildet. Darauf deuten verschiedene im Nachlasse gefundene Entwürfe und ein Brief an Nicolai (vom 26. März 1769) hin, in dem er das Drama als die höchste Gattung der Poesie bezeichnet, weil in ihm durch Vorführung wirklicher Personen und deren Handlung die Wörter aufhören, willkürliche Zeichen zu sein und zu natürlichen Zeichen willkürlicher Dinge werden. Damit hängt die Frage nach der Verbindung verschiedener Künste zu gemeinsamer Wirkung zusammen. Als die vollkommenste derartige Verbindung wird die Vereinigung willkürlicher aufeinander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinander folgenden hörbaren Zeichen bestimmt; dieser Art ist die Verbindung von Poesie und Musik, wie er sie im Drama des Sophokles fand. Hier sah er sein Ideal verwirklicht, eine gemeinschaftliche Wirkung der beiden Künste in der Art, „daß die eine nach der anderen sich richtet.“ Text und Musik gleiche Bedeutung haben, während in der Arienoper der Italiener und der rezitativischen Oper der Franzosen die eine Kunst immer nur als Hilfskunst der anderen auftrat. Zu denselben Anschauungen gelangte Richard Wagner im dritten Teile von „Oper und Drama“; aber schon 1762 hatte Christoph Wilhelm Gluck mit seinem „Orpheus“ eine Oper im Sinne Lessings auf die Bühne gebracht und dargelegt, daß die Musik die Aufgabe habe, die Dichtung in ihrer Wirksamkeit zu unterstützen, ohne die Handlung durch unnütze Verzierung zu unterbrechen.

Um dem Laokoon nicht den Charakter einer polemischen Schrift gegen Winkelmann zu geben, gebrauchte Lessing den Kunstgriff, den ersten Teil als im wesentlichen vor der Veröffentlichung von Winkelmanns Kunstgeschichte (1764) abgeschlossen erscheinen zu lassen und begnügte sich, erst in den letzten Abschnitten (26—29) einige Detailfragen daraus zu behandeln. Der berühmte Kunsthistoriker äußerte sich über den „Laokoon“, als er Einsicht in dessen Inhalt genommen hatte, nicht ungünstig, ohne jedoch den Verdiensten seines Verfassers jenes Verständnis entgegenzubringen, das er selbst bei diesem gefunden hatte. Gleichwohl haben beide Männer, jeder auf einem anderen Wege, uns die Antike erschlossen, jener die Welt Homers und der griechischen Tragödie, dieser die unvergängliche Schönheit der griechischen Kunst. Damit war die von den Dichtern jener Zeit oft aufgeworfene Frage nach den nützlichen oder schädlichen Wirkungen der Antike auf die deutsche Literatur in den Mittelpunkt prüfender Untersuchung gerückt. Schon die Aufnahme der antiken Versformen durch Klopstock, ferner Ramlers und anderer Horatianer Nachbildungen des römischen Lyrikers, Geyners Idyllen und Glucks Reformoper „Orpheus“ brachten die Sehnsucht nach den reinen Formen des Altertums zum Ausdruck und kündigten den Bruch mit den angeblichen Nachahmungen der Antike an, wie sie so lange den Deutschen von Holländern und Franzosen geboten wurden. Doch erst Winkelmann lehrte die Deutschen den Geist des Altertums erfassen und mit seiner Kunstgeschichte übernahmen sie die



Minna von Barnhelm.
Kupferstiche von Chodowiecki.





führende Rolle in den Altertumsstudien. Wie keiner vor ihm hat er seinem Jahrhundert den Begriff der geschichtlichen Entwicklung erschlossen, das künstlerische Leben eines Volkes auf die Grundlage der allgemeinen Kulturbildungen zurückgeführt und eine Geschichte der Kunst als eines in sich selbständigen und organischen Lebens geschrieben.

Stauend und bewundernd blickte man anfangs zu dem Verfasser auf und erst allmählich machte sich dessen Einfluß auf den verschiedensten Gebieten geltend. Weihe und reges Stilgefühl kam in das verropfte Kunstleben. Dankerfüllt erklärt der Philolog Christian Gottlob Heyne in Göttingen (1763) in einer Lobsschrift auf Windelmann, daß dieser allen, die nach ihm Rom besuchen würden, „die Augen ein wenig geöffnet habe“. Voll Verehrung und Dankbarkeit blickt Goethe zu seinem Lehrmeister auf und im Verein mit dem Kunsthistoriker Heinrich Meyer und dem genialen Altertumskenner und Homerkritiker Friedrich August Wolf empfiehlt er in den „Propyläen“ und in der Schrift „Windelmann und sein Jahrhundert“ (1805) das reine Kunstideal des klassischen Altertums, wie es jener erschaut, neben der Natur als die beste Bildneri des Künstlers. Und wie wäre die klassisch maßvolle, hohe und heitere Dichtung aus der vollendetsten Zeit Goethes und Schillers denkbar ohne jenes tiefe Sehnen nach dem Schönen und Idealen, ohne jenes Schauen und Erkennen plastischer Größe, das Windelmann in die Gemüter gelegt hatte? Befruchtend und wärmend verbreitete sich das Licht, das von Windelmann ausging, nach den verschiedensten Gebieten. Den Wunsch Herders nach einem Buche, das uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst ebenso eröffne, wie Windelmann den Künstlern das Geheimnis der Griechen von ferne gezeigt, erfüllte der Romantiker Friedrich Schlegel mit einer Geschichte der griechischen Dichtung und zwei andere Schüler Windelmanns, Welter und Otfried Müller, wurden die tiefsten Geschichtsschreiber der griechischen Literatur. Damit war der Anstoß gegeben zu der Geschichte der Kunst und Literatur der mittleren und neueren Zeit. In Windelmanns Kunstgeschichte wurzeln auch Herders „Ideen zur Geschichte der Menschheit“ und ein großer Teil der neueren Geschichtsschreibung.



Johann Joachim Winckelmann.
H. Rossmäcker sen. sculp.

Doch dürfen wir uns nicht verhehlen, daß Windelmann, wenn er die Kunst der Griechen als die bindende Norm für alle Zeiten und Völker hinstellt, einen unzureichenden Begriff vom Wesen des Schönen und dessen künstlerischer Verwirklichung offenbart. Darum sagte schon Herder, der uns die Poesie in ihren durch die Eigenart der Völker und Länder so mannigfaltig gestalteten Formen verstehen lehrte: „Wollt ihr ein neues Griechenland in Götterbildern hervorbringen, so gebet einem Volke diesen dichterisch-mythologischen Aberglauben nebst allem, was dazu gehört, in seiner ganzen Natureinfalt wieder.“ Nach Windelmanns Grundanschauung besteht die Aufgabe der Kunst in der Hervorbringung idealischer d. h. über die Wirklichkeit hinausgehender Formen, die in einer gewissen typischen Allgemeinheit gehalten sein sollen. Bei dieser Enge der Grundidee hört aber die Kunst ebenso auf, das (Unbezeichnete) erzeugte künstlerische Ausdrucksmittel individueller Gedanken und Empfindungen zu sein, als sie in Widerspruch mit der Naturwahrheit gerät. Es war nur die natürliche Folgerung, wenn ihm das Schönheitsideal nicht als ein nach der Verschiedenartigkeit der Völker und Zeitalter wandelbares, sondern als ein einziges, allgemein gültiges erschien. Wo aber bleibt dann die nationale, die deutsche, die christliche Kunst mit ihren neuen und unvergleichlichen Idealen? Doch so tief war die Lehre Windelmanns eingedrungen, daß es eines langen, von den Romantikern eröffneten Kampfes bedurfte, um seine Grundfäße auf das richtige Maß zurückzuführen und eine gedeihliche Entwicklung der nationalen Kunst möglich zu machen.

Als Lessing seine Hoffnungen, die er an den „Laokoon“ geknüpft hatte, gescheitert sah und die Aussicht auf eine Wirksamkeit an dem neu gegründeten Nationaltheater in Hamburg ihm winkte, wurde der „Laokoon zur Nebenarbeit“ und die fast erloschene Liebe zum Theater wieder entzündet. Er begann an ein Drama, das er schon in Breslau (1763) entworfen hatte, unter den Augen des Allerweltverbesserers Kamlar die letzte Feile anzulegen, und zu Ostern 1767 erschien es unter dem Titel *Minna von Barnhelm* oder das Soldatenglück als krönender Abschluß der Ausgabe seiner Lustspiele und zugleich in einer Einzelausgabe. Das deutsche Lustspiel war damit geschaffen. Es stellte in künstlerischer Form ein Stück Zeitgeschichte dar und verherrlichte jene Eigenschaften, die den Deutschen auszeichnen: Ehrenhaftigkeit und Pflichtgefühl, Tiefe des Gemütes und Edelsinn, Humor und Liebenswürdigkeit, Tapferkeit und Treue. „Sie mögen denken,“ sagte Goethe noch ein Jahr vor seinem Tode zu Eckermann, „wie das Stück auf uns junge Leute wirkte, als es in jener dunkeln Zeit hervortrat. Es war wirklich

ein glänzendes Meteor.“ Hatte Lessing für das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson“ den Stoff und die Personen noch aus der Fremde entlehnt, so ist sein Lustspiel „Minna von Barnhelm“ deutsch nach Inhalt und Form, das große Werk einer großen Zeit, durchaus nach Beobachtungen gearbeitet, ganz Gegenwart, die „wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges“, die geist- und gemütvoll, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres. Ein Glück, „das im Kriege gesät, im Frieden geerntet wird,“ bildet den Inhalt.

Was der politische Friede nicht sofort aufheben konnte, die Spannung zwischen den Sachsen und den überstolz gewordenen Preußen, sollte das Drama im Bilde bewirken. „Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen“ (Goethe). So suchte Lessing, der im Freundeskreise zu Leipzig für den Preußenkönig Partei ergriff, in Berlin den geborenen Sachsen hervorkehrte, auch im Drama trotz aller Hervorhebung der Eigentümlichkeiten einzelner Stämme versöhnlich zu wirken und die Begeisterung für die Idee eines gemeinsamen deutschen Vaterlandes zu wecken. Durch den historischen Hintergrund und die großen politischen Ereignisse, die überall und unmittelbar in die Handlung hineinragen und das Wohl und Wehe des einzelnen bestimmen, hat Lessing sein Drama weit über die Vorbilder erhoben, die sich ihm in Diderots Schöpfungen und in der Comédie larmoyante darbieten.

Es ist der Begriff wahrer Ehre, der im Verlaufe der Handlung zu klarer Entwicklung kommt. Für die Darstellung eines von dem falschen Begriff der Ehre geblendeten Mannes paßte dem Dichter freilich einer jener tüchtigen Offiziere am besten, die nach Auflösung mehrerer Freibataillone (1763) abgedankt wurden und durch ihre hilflose Lage dieselbe Teilnahme erregten wie die trauernden verarmten Offizierswitwen (Frau von Marloff). Keineswegs aber wollte Lessing den Soldatenstand als solchen darstellen, also eine Standeskomödie schreiben und damit der Forderung Diderots nachkommen, der behauptete, es gebe nur wenige wirkliche komische Charaktere, die großer Züge fähig wären, und deshalb empfahl, die Stände auf die Bühne zu bringen. Lessing, der mit dem Schablonen- und Typenhaften der sächsischen Komödie brach, ließ sich auch nicht an das honnête des Ständischen fesseln, sondern trat den Soldaten, gleichsam in einem Musterexemplare, vorzuführen, bringt er mehrere und mannigfaltige Vertreter des Militärstandes auf die Bretter, nicht leblose Schemen, sondern vollblütige, individuell voneinander verschiedene Menschen, die zwar nicht wie in der bisherigen Komödie als Eisenfresser und Großmäuler sich gebenden, aber bei aller Wahrung des honnête des Militärstandes, zum Teile doch auch derber und heiterer Züge nicht entbehren. Dazu sind es nicht vaterlandslose Soldaten, sondern Leute aus der unmittelbaren Gegenwart, Krieger des siegreichen Preußenkönigs, so lebensvoll gestaltet, daß schon die Zeitgenossen nach ihren Urbildern forschten. Und wie bei den Soldaten, so warf Lessing auch sonst die unwanzelbaren Masken der älteren Komödie ab und setzte schon hier das Gebot seiner „Dramaturgie“, in der Komödie seien die Charaktere, und zwar bewegte, sich entwickelnde Charaktere, alles, in die Tat um.

Wir haben zwei Gruppen: die preußisch-militärische Gruppe Tellheim, Just, Werner, dazu die Ritterswitwe von Marloff und ebenso episodisch den Leutnant Riccaut; die sächsische Gruppe Minna und Franziska, zu denen sich schließlich Baron Bruchsalz gesellt. Charaktere wie Tellheim konnte der Dichter nach einzelnen Zügen während seines Garnisonlebens in Breslau und Schweidnitz studieren; manche Eigenschaften, insbesondere die militärischen Tugenden, aber auch den Hang zur Melancholie und Resignation hat er von seinem Freunde Kleist, das stolze Ehrgefühl und andere Züge von sich selbst auf Tellheim übertragen. Die leise Ironie, mit der Lessing über den Charakter des Helden, der bei allem, selbst an Starrsinn grenzenden Festhalten an seinem Begriff der Ehre doch von stüchtigen Stimmungen und zufälligen Einbrüden abhängig ist, einen leichten komischen Schimmer breitet, setzt die reichste Kunst Molières in seinem Misanthrope fort und leitet hinüber zu der Menschendarstellung des modernen Schauspiels. Etwas von der Tugendfülle Tellheims ist selbst auf seinen Diener Just übergegangen, in dem der grobe, derbwitzige Diener der alten Komödie wieder auflebt, nur daß seine dankbare und pudeltreue Gesinnung gegen seinen Herrn ins Rührende gewandt und, dem Charakter des Stückes entsprechend, etwas militärisch zugestuft ist. Ebenso offen, ehrlich, anhänglich und uneigennützig ist Paul Werner, den der Dichter nach einem rasch avancierten preußischen Reiterbefehlshaber benannt hat, der in der Schlacht bei Mollwitz (1741) sich ausgezeichnet hatte. In seiner Mischung von bürgerlicher Ehrbarkeit und Abenteuerlust, ruhigem Ernst und behaglichem Humor, Steifheit und Herzlichkeit ist er die lebensvollste Gestalt des ganzen Dramas, bei der fast jedes Wort einen persönlichen Klang hat und die doch zugleich einen ganzen Soldatentypus des frieberrjanischen Heeres verkörpert.

Im vierten Akte, wo Tellheims ganze Ehrenhaftigkeit zum vollsten Ausdruck gelangt, kontrastiert der ehrolose Renommist Riccaut als abgedankter Kapitän mit dem abgedankten Major. Riccaut ist einer jener Ausländer, die während des Krieges in verschiedenen Staaten Dienste nahmen und nach dem Friedensschlusse sich als Indusrieritter herumtrieben. In der Geschichte der Komödie hat er einen langen Stammbaum, von dem Pyrgopolinices des Plautus bis zu dem Baron de Montorgueil des Destouches; dem Kauderwelsch des Horribilicribrifax entspricht sein Kadebrechen, das er zum Teile von Troemers „Deutschfrancois Toucement“ und dem englisch kadebrechenden Monsieur Marquis in Farquhars „Sir Harry Wildair“ gelernt hat; in der Kunst des Falschspielens hat er in Regnards Joueur au M. Tout-à-bas einen Lehrmeister gefunden. Ein Aufschneider wie der alte Gloriosus und trotz seines ellenlangen Namens ein bettelarmer Parasit, rühmt er sich der Freundschaft des Ministers und des Majors, um sich dann als Spieler „von die Ausgelernt“ zu entpuppen. Er schilt auf die „blump deutsch Sprad“, fordert das Fräulein zu einer französischen Unterredung auf, erhält aber die Antwort: „Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier?“ Eine Satire auf die Französelei in Deutschland! Die Ver-

bindung zwischen der preussischen Gruppe und der sächsischen wird durch den Wirt hergestellt, in dem der Dichter den allgemeinen Komödientypus ausgeprägt hat: dienstfertig, aber aufdringlich, geschwätzig, neugierig und gewinnfüchtig. Die Charakterzeichnung der Frauen geht nicht so in die Tiefe und bewegt sich nicht in den scharfgezogenen Linien wie die der Soldaten. Schon Herder tabelte Lessing, „daß er von den Weibern so schwache, tändelnde und komödienmäßige Vorstellungen habe.“ Er dachte dabei an Minnas „Streich“, den sie Tellheim spielte, um seine Umwandlung herbeizuführen. Und in der Tat verläßt der Dichter, der in so künstlerischer Weise ein Bild der jüngsten Vergangenheit entworfen hat, mit der aus La Motte entlehnten Erdichtung der plötzlichen Verarmung und dem Nebenmotiv der Ringvertauschung plötzlich den Boden der Wirklichkeit, um uns in eine künstliche Theaterwelt zu versetzen. Minna kann die Abkunft von den kapriziösen Welt Damen des Marivaux nicht verleugnen; übermütig läßt sie Wig die Laune im Kampfe mit dem Schwergewöhnlichen spielen und gibt durch ihr Eingreifen in den Gang der Handlung dem Drama den Charakter eines Lustspiels. Mag übrigens auch Minnas Charakter komödiantenmäßig ausgefallen sein, ihr allzu sicheres und selbständiges Auftreten über ihre 20 Jahre hinausgehen und ihr über Gebühr ausgedehntes Spiel auf die Dauer frostig wirken, so gewinnt sie den Leser und Zuschauer doch durch ihre herzagewinnende Frische, Klugheit, Gemütsiefe und vorurteilsfreie Liebestreue. In diesen Eigenschaften ist sie vielfach Franziska ähnlich, einem Mittelding von Zofe und Gespielin des gleichaltrigen Fräuleins, mit dem sie aufgewachsen und unterrichtet worden ist. Zwar erinnert sie durch ihren raschen Anfang der Intrige noch an die typenhaften Zosen der französischen Komödie, aber sie teilt mit ihnen nicht mehr die Frechheit und Oberflächlichkeit, denn sie ist ihrer Herrin vom Herzen zugetan und weiß gelegentlich auch klug und sinnreich zu reden. Wie lebenswürdig und verschämt kommt sie dem Wachtmeister mit der Frage entgegen, ob er nicht eine Frau Wachtmeisterin brauche. Mit dieser Liebeszene der beiden Vertrauten, einem komischen Pendant zu dem ernstlichen Liebeshandel der beiden Hauptpersonen, erhält das Stück ganz nach Art Marivaux den heitersten Abschluß.

Und doch konnte sich die „Minna“ nur allmählich die Bühne erobern und auch die Kritik mußte allerlei daran auszuweisen. Nur mit mäßigem Erfolg wurde sie vor den Augen Lessings im September 1767 in Hamburg aufgeführt; noch in demselben Jahre kam sie in Frankfurt, Wien und vor ausgekauftem Hause in Leipzig auf die Bretter; hier sah sie der Student Goethe. Erst nachdem man sich über die Nüchtheit, den König, wenn auch nicht in eigener Person, so doch mit eigenhändigem Schreiben auf die Bühne zu bringen, beruhigt hatte, konnte es am 21. März 1768 auch in Berlin aufgeführt werden. Der Erfolg war ein glänzender und seitdem lebt das Drama, dessen Ruhm Chodowiecki durch seine Illustration erhöhte, unveraltet weiter, während die Soldatenstücke, die es im Gefolge hatte, der Vergessenheit anheimgefallen sind. (Beilage 90.)

Ungefähr gleichzeitig mit der Veröffentlichung der „Minna“ folgte Lessing, da er nach Zertrümmerung seiner berechtigtesten Hoffnungen „eben müßig auf dem Markte stand und ihn keiner dinge mochte“, einem Rufe nach Hamburg, wo auf des Schriftstellers Löwen Anregung hin und unter Mitwirkung des Kaufmanns Seyler und einer Reihe angesehener und geldkräftiger Bürger Hamburgs die Gründung einer stehenden Bühne, eines „deutschen Nationaltheaters“, zustande kommen sollte. Die ihm zugeordnete Aufgabe eines Theaterdichters lehnte Lessing ab; um so mehr lockte ihn die Aussicht, als Dramaturg und Konsulent unmittelbar in das Theaterleben eingreifen und seine besten Absichten in die Tat umsetzen zu können. Am 22. April 1767 wurde das neue Nationaltheater bei vollem Hause mit Cronegks „Dint und Sophronia“ eröffnet, aber schon im Dezember desselben Jahres mußte die Bühne wegen verschiedener Streitigkeiten innerhalb und außerhalb des Schauspielerkreises, wegen finanzieller Bedrängnisse und der Teilnahmslosigkeit des Publikums, das die französischen Ballette und Zirkussprünge einem ernstern, würdigen Schauspiel vorzog, geschlossen werden. Die Schauspieler gingen nach Hannover, um erst im Mai 1768 eine noch unglücklichere Campagne zu versuchen, die am 25. November ein ruhmloses Ende fand. Der Traum eines deutschen Nationaltheaters, das die sittliche und künstlerische Haltung der Schauspieler fördern und das Publikum zur Würdigung echter Kunst erziehen sollte, war ausgeträumt.

Trotz alledem war die Hamburger Unternehmung die Vorläuferin besserer Theaterzustände und in Lessings Hamburgischer Dramaturgie erhielt das kurzlebige Unternehmen ein literarisches Denkmal von bleibendem Werte. Die Dramaturgie erwuchs aus der Theaterzeitung, die nach der Ankündigung wöchentlich in 2 Stücken (Hefen) erscheinen, ein kritisches Register von allen aufzuführenden Dramen enthalten und jeden Schritt begleiten sollte, den die Kunst des Dichters sowohl als des Schauspielers tun würde. Die ersten drei Stücke wurden am

8. Mai 1767 ausgegeben; verschiedene Hemmnisse verursachten, daß die folgenden unregelmäßig, die letzten 22 erst zu Ostern 1769 erschienen. Die Unterbrechung der Darstellungen und der Zusammenbruch des Unternehmens drängten den Theaterkritiker immer mehr auf das Gebiet der tiefgreifendsten allgemeinen Erörterungen. Nur 52 aufgeführte, jetzt zumeist verschollene Dramen, unter denen ungefähr zwei Drittel Übersetzungen aus dem Französischen sind, hat der dramaturgische Berichterstatter besprochen; den Plan, die Kunst des Mimik mit seiner Kritik zu begleiten, mußte er wegen der Eitelkeit und des Unverstandes der Schauspieler bald aufgeben. So war die Dramaturgie etwas anderes geworden, als versprochen wurde, aber „nichts Schlechteres“, denn sie wurde zu einem klassischen Werke, mit dem eine neue Ära in der Geschichte der Dramatik begann und Lessings frühere dramaturgische Schriften, die „Beiträge“, die „Theatralische Bibliothek“ und die „Literaturbriefe“, ihre Fortsetzung fanden. Nirgends gehemmt und beengt durch die Fesseln trockener Systematik und überall an lebendige Muster sich lehrend, vermochte der nun gereifte Ästhetiker die unerschöpfliche Fülle seiner Ideen und Erkenntnisse über das Wesen des Dramas zu entfalten. Die Bekämpfung der Franzosen, der Hinweis auf Aristoteles und Shakespeare und in Anlehnung an diese beiden die Erörterung der Frage, was eine Tragödie sein soll, bilden die Hauptmomente dieser größtenteils in leichtem und ungezwungenem Unterhaltungston gehaltenen Schrift.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ So klagt Lessing am Schlusse der Dramaturgie und hält den Deutschen, die noch immer als die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen und als untertänige Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen sich geberden, eine Strafrede. Den Einfluß der französischen Tragödie als das Haupthindernis der eigenen volkstümlichen Entwicklung empfindend, richtet Lessing seine Waffen vor allem gegen Pierre Corneille, den Schöpfer der tragédie classique und läßt sich in seinem Eifer für ein nationales Drama zu Urteilen hinreißen, die eine vollständige Verkenntung der französischen Tragödie als eines Erzeugnisses des nationalen Geistes und der geschichtlichen Entwicklung verraten und daher nicht als endgültig genommen werden dürfen. Und wie Lessing an P. Corneilles „Rodogune“ und an Thomas Corneilles „Graf Essex“ eine vernichtende Kritik übt, so zerzaust er auch Voltaires, des größten lebenden Dramatikers der Franzosen, „Mérope“ und gibt deren Dichter dem Spotte preis, indem er die Geisteserfcheinung in dessen „Semiramis“ mit der in Shakespeares „Hamlet“, die „Zaire“ mit „Romeo und Julie“ vergleicht, „an der die Liebe selbst arbeiten helfen“, und „Drossman“ dem „Othello“ gegenüberstellt. Der schon im siebzehnten Literaturbriefe ausgesprochene Gedanke, daß Shakespeare, auch nach den Muthern der Alten bemessen, ein größerer Dramatiker als Corneille sei und die Zwecke der Tragödie, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wähle, fast immer, der Franzose aber trotz der gebahnten Wege der Alten fast niemals erreiche, zieht sich als Grundton durch die ganze Dramaturgie. Nirgends aber läßt er sich in eine Zergliederung eines Dramas der Briten ein, und mochte ihm dieser auch überall vorschweben, so will er doch von einem zu engen Anschlusse nichts wissen, da sich „dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Pers abringen lasse“. Nur mehr Beweglichkeit sollte das deutsche Drama von Shakespeare lernen. Darum verwahrt sich Lessing gegen die falsche Shakespearemanie jener Poeten, die mit der Erlösung von den Banden der französischen Kunstidealität sich von allen Gesetzen künstlerischer Idealität befreit wähnten. Es ist jene Genialitätsucht, die sich bereits in Gerstenbergs „Ugolino“ ankündigte und bald darauf in den Schöpfungen der hereinbrechenden Sturm- und Drangperiode alles geordnete Maß, mit dem die Kunst steht und fällt, überflutete und unterwühlte.

Neben dem Banner Shakespeares, ja über ihm pflanzte Lessing das Banner der Aristotelischen Poetik auf, die er für ein ebenso unfehlbares Werk hielt als die Elemente Euklids, so daß namentlich die Tragödie sich von dieser Richtschnur keinen Schritt entfernen könne, ohne an Vollkommenheit zu verlieren. Die Deutung der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie bildet denn auch den Gipfelpunkt der Dramaturgie. Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden, mitleidswürdigen Handlung, die mittels Mitleids und Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt. Mitleid mit dem Helben und Furcht für uns selbst, unter ähnlichen Umständen dasselbe zu erleiden, erzeugen die tragische Nübrung. So erklärt Lessing die Aristotelische Definition von der Tragödie, scharfsinnig zwar, aber doch befangen von dem rührseligen Geschmade seiner Zeit, deren Richtung auch seine moralische Deutung der Aristotelischen Katharsis als einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten entspricht. Auch über die unbedingte Gleichstellung der antiken und modernen Tragik wird man mit Lessing rechten müssen, aber was er über die drei Einheiten sagt, von denen er nur die Handlung als wesentlich fordert, und was er über die Kunst der Charakterzeichnung, die Erfindung und Verschönerung der Handlung, die Motivierung und das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte, den Gebrauch des Verses und der Prosa, die Unterstüßung des Textes durch die Musik, kurz über die im Wesen der Kunst liegenden unwandelbaren Gesetze vorbringt, wurde grundlegend für die Technik des Dramas und von diesen goldenen Sätzen gilt zumeist, was Schiller am 4. Juni 1799 an Goethe über die Dramaturgie schreibt, Lessing habe über das, was die Kunst betreffe, am klarsten, schärfsten und zugleich am liberalsten gedacht.

Lessings Dramaturgie leitete den Vernichtungskampf gegen den französischen Klassizismus

ein, die nachstürmende jüngere Generation hat ihn beendet; doch nur für einige Zeit war dessen Einfluß auf die deutsche Dramatik gebrochen, denn Goethe und Schiller wiesen wieder auf die tragédie classique der Franzosen hin. Übrigens hatte der französische Geschmack auch in den Zeiten des Sturmes und Dranges noch Vertreter, so z. B. an Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797) in Gotha, der eine Unzahl französischer Lustspiele, Possen und Schauspiele übersetzte oder bearbeitete. In Gotha hatte Herzog Ernst II. das erste deutsche Hoftheater gegründet (1775) und Konrad Ekhof und Reichard mit dessen Leitung betraut. Reichard ist bekannt durch die Schöpfung des Theaterkalenders (1775—1800), auf den Ekhof ebenso Einfluß nahm wie auf Löwens schon genannte Theatergeschichte. Der Hamburger Ekhof (1720—1778), durch Schönemann in die Schauspielkunst eingeführt und zeitlebens Anhänger des französischen Geschmacks, gilt als „das theatralische Seitenstück zu Lessing“, der zu ihm in freundschaftlichem Verhältnisse stand und ihn wegen seiner Kunst und seiner auf die Entwicklung des deutschen Theaterwesens gerichteten Bestrebungen verehrte. Ekhofs Bemühungen um die bessere Bildung der Schauspieler und um die Hebung ihres Ansehens in der allgemeinen Achtung haben ihm schon früh den Ehrennamen eines „Vaters der deutschen Schauspielkunst“ erworben und Goethe nannte ihn 1776 den einzigen tragischen Schauspieler Deutschlands.

Das Mißlingen des Hamburger Nationaltheaters versetzte Lessing gerade in die rechte Stimmung, einen ruhmfüchtigen Streber in seine Schranken zurückzuweisen, der sich mit Hilfe einer dienstfertigen Rezensentenclique als geschmackvoller Kenner des Altertums und unfehlbarer Kunstrichter in Deutschland geberdete, mit Ausbeutung fremder Arbeit jährlich mehrere kleine Schriften auf den Markt warf und seine drei Zeitschriften benutzte, um seinen Namen gefürchtet zu machen. Unwillig ertrugen die Gelehrten diese Tyrannei und doch standen sie, wie z. B. der hochverdiente Leipziger Philologe Johann Jakob Reiske, seinen Angriffen machtlos gegenüber. Ein gewandter Lateinschreiber, aber weder durch Gelehrsamkeit noch durch königliche Gunst schon in seinem 27. Lebensjahre als Professor der Philologie und Beredsamkeit an die Universität in Halle berufen und mit dem Geheimrätstitel ausgezeichnet worden. Zur Sicherung seines Ruhmes suchte er sich Gelehrte von Ruf zu verbinden und auch an Lessing trat er mit dringlichen Lobeserhebungen heran. Als aber dieser sich kühl verhielt, erhob er in seinem Büchlein „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke“ einige Widersprüche gegen Stellen des „Laokoon“ mit solcher Dreistigkeit, daß einer seiner Rezensenten scheinbar mit Zug und Recht verkünden konnte, dessen Verfasser sei von ihm eines unverzeihlichen Irrtums überwiesen. Dadurch wurde Lessing, der schon lange „unleidlich gefunden, was die Kerle in Halle sudelten“, zur Kriegserklärung gereizt. Sie erfolgte im Jahre 1768 in zwei Hamburger Zeitungen mit dem ersten der Antiquarischen Briefe, die allmählich zu zwei Bänden anwuchsen.

Ihren bleibende Bedeutung liegt nicht in ihrem Inhalt, sondern in der wunderbar lebendigen Darstellung, die an Dialektik und Bilderpracht kaum je mehr von einem deutschen Literaten erreicht wurde. Die sittliche Würde der Kritik und Belletristik war wieder hergestellt und alle Redlichen freuten sich, daß „der plumpe Goliath der gelehrten Philister mit seinen in ganz Deutschland zerstreuten Spießgeiern“ nach Lessings derben Würfen darniederlag. Gleichsam als Nachspiel ließ Lessing 1769 die Unternehmung Wie die Alten den Tod abgebildet folgen, die, ganz Windelmanns Geist atmend, nachzuweisen sucht, daß die Alten den Tod nie als Gerippe gebildet haben und daß Skelette in der antiken Kunst nicht den Tod, sondern die larvae abgeschiedener böser Menschen im Gegensatz zu den friedlichen Laren und Manen bedeuten. Herder folgte den Anschauungen Lessings und noch in Schillers „Die Götter Griechenlands“ klingen die Bilder nach von der sanften Gestalt des Genius, der mit einem Kuß das letzte Leben von der Lippe nimmt und traurig seine Fackel senkt. Für diese heitere Sinneswelt der Antike begeistert, machte er es dem Christentum zum Vorwurf, daß es, einer ernsteren Anschauung huldigend, das Skelett mit Stunden-glas und Hippe als Sinnbild des Todes eingeführt habe.

Zu dem Bankerott des Hamburger Nationaltheaters kam, daß das buchhändlerische Unternehmen, das Lessing mit Bode gegründet hatte, nicht den gewünschten Erfolg erzielte, und „ihn in Schulden bis über die Ohren steckte“, zumal auch der Verkauf seiner wertvollen, 6000 Bände zählenden Bibliothek ein trauriges Ergebnis hatte. Daher nahm er, so „tief eingenistet“ er sich

auch in Hamburg fühlte, dennoch das Anerbieten an, das ihm durch die Verwendung des Braunschweiger Professors Ebert, des Freundes Klopstocks, gemacht wurde, und ging im Mai 1770 nach Wolfenbüttel, um die Leitung der berühmten herzoglichen Bibliothek zu übernehmen. Da galt es vor allem, wertvolle handschriftliche Schätze zu heben. So entdeckte und veröffentlichte er unter dem Titel *Berengarius Turonensis* (1770) eine verloren geglaubte Streitschrift des französischen Scholastikers des ersten Jahrhunderts und Vorgängers Abälard über die Abendmahlslehre und meinte in ihm einen Geistesverwandten gefunden zu haben, der es wagte, seine Meinung der Kirche gegenüberzustellen. Aus Furcht für seine eigene Beruhigung wollte Lessing an die historisch feststehende Bekehrung Berengars nicht glauben, denn ein Berengar sterbe sicher, wie er gelehrt habe. Aus den Schätzen der Bibliothek schöpfte Lessing auch seine Beiträge zur *Geschichte und Literatur* (1773—1781), darunter zum Teil noch immer wertvolle Abhandlungen, wie z. B. über den Fabeldichter Bomer, ferner zur *Geschichte der Aesopischen Fabel* und die *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm*.

In der Einsamkeit der Bücherwelt nahen sich dem Dichter wieder die schwankenden Gestalten des bürgerlichen Trauerspiels und lockten ihn zur Vollendung der *Emilia Galotti* (1772). Was er in der Dramaturgie lehrte, hat er hier erprobt, und wenn er auch nicht in die geheimnisvollen Tiefen tatkräftiger Tragik hinabstieg, sondern nur eine mitleidswürdige Handlung darstellte, so hat er doch mit dieser Intrigentragödie ein Kunstwerk geschaffen, das durch die Auffassung und konsequente Durchführung einer freilich grausamen und starren Tragik den klassischen Tragödien sich nähert. Es ist die erste und älteste deutsche Tragödie. (Beilage 95).

Bearbeitungen der von Livius erzählten *Virginiafabel* im Stil der haute tragédie, wie des Spaniers Montiano (1750) und des Engländers Crisp gleichzeitiges Drama, dann auch des Franzosen Campistron *Jugendwerk* (1683), regten Lessing schon 1755 an, den Stoff zu einem Römerdrama zu gestalten; aber bereits 1758 hatte er „die *Geschichte der römischen Virginia* von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte“, und eine bürgerliche *Virginia* entworfen. Der Plan, in Hamburg wieder aufgenommen, fand erst in Wolfenbüttel, als der Dichter das Leben eines deutschen Hofes in der Nähe kennen gelernt hatte, seine Ausführung. Das ursprünglich auf drei Aufzüge berechnete Drama erweiterte sich jetzt durch Aufnahme der *Orsina* zu fünf. Das Vorbild für diese findet sich in dem Romane „*Grandison*“ des Dichters Richardson, dessen „*Clarissa*“ die Auffassung des tragischen Stoffes in Lessings „*Emilia*“ bestimmte. Denn seine Absicht war, mit der *Virginiafabel* die ihr verwandte Haupthandlung dieses Romans zu verschmelzen und mit den Farben Richardsons in modernem Kostüm den Kampf weiblicher Unschuld gegen die Gewalt und List des Verführers darzustellen. Die Verbindung aber des alten Motives des Tochttermordes, den der Römer vollführt, um sein Kind vor der Sklaverei zu retten, mit der neuen innerlichen Begründung mußte misslingen. Denn selbst wenn der innere Konflikt der Heldin, ihre Angst und Furcht, den Lockungen des Prinzen, der auf sie Eindruck macht, zu erliegen, mit voller Klarheit dargestellt wäre, so würden wir es eher noch begreiflich finden, daß sie in ihrer Sinnesverwirrung sich selbst tötet, als daß sich der Vater von der Tochter zu der ungeheuerlichen Tat bewegen läßt. Auch der poetischen Gerechtigkeit wird mit diesem Schlusse, über den der Dichter selbst nicht recht froh werden konnte, nicht völlig Genüge geleistet, da die eigentlich Schuldigen ziemlich leer ausgehen.

„In *Emilia Galotti*,“ sagte der junge Goethe, „ist viel gedacht. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Worte möchte ich sagen, auffinden.“ In der Tat hat Lessing das Drama mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen geschrieben. Die Leidenschaft kommt eigentlich nur in dem Fürsten zur Darstellung, alle anderen Hauptpersonen stehen unter der Herrschaft des Verstandes. Emilien Liebe zu dem schwermütigen und ersten Bräutigam darf, wenn der Gang der Handlung nicht unmöglich werden und das Ende ganz unmotiviert erscheinen soll, nie über eine stille Neigung hinausgehen. *Orsina*, das zur dämonischen Größe sich erhebende und durch ihr Schicksal rührende Weib, wird zur Philosophin und sucht durch ihre Enthüllungen den schwer gereizten *Odoardo* zu bestimmen, mit der verletzten Unschuld auch das schwer gekränkte Laster zu rächen. Ganz Berechnung ist *Marinelli*, das willfährige Werkzeug in der Hand des Fürsten; von dessen Gnade abhängig, schmeichelt er allen Neigungen seines Herrn und ersinnt für dessen Wünsche, ohne viel über das letzte Ziel zu grübeln, eilig Mittel und Wege. Mag übrigens auch das Verlandesmäßige im Drama stark hervortreten, eine solche lebendige, naturwahre, fein individualisierende, oft bis in das Kleinste ausgeführte Charakterzeichnung war seit Shakespeare nicht mehr gewollt und erreicht worden. Der kunstsinige und leichtsinige Prinz, der, wo es die Befriedigung seiner Leidenschaften gilt, selbst die Justiz seines Landes zur Dienerin der Gewalt macht, *Odoardo*, das „Muster aller männlichen Tugend“, die eitle und gedankenlose Mutter, selbst die Nebenpersonen, wie der für das Ideal der Kunst begeisterte Maler *Conti*, der gewissenhafte Rat *Camillo*, der Bandit und sein Helfershelfer, sie alle führen ein selbständiges Leben, und Charaktere wie *Orsina* und *Marinelli* sind stets unerschöpfliche, neue Lieblingsaufgaben aller großen Charakterdarsteller geblieben.

Es begreift sich, daß Lessing, der sich der englischen Freiheiten nur selten erfreut war,

als man ihn mit „O Shakespear-Lessing“ begrüßte. Übrigens galt die Freude der jungen Dichtergeneration namentlich dem politischen Hintergrunde, den Lessing seinem düsteren Weltbilde gab. Zwar verlegt er die von ihm erfundene Handlung in eine unbestimmte Zeit und läßt sie in einem Duodezfürstentum Oberitaliens spielen, aber deutlich genug erkannten die Zeitgenossen hinter der Maske die verwandten Verhältnisse der Kleinstaaterie in Deutschland und nicht mit Unrecht mußten sie sich sagen, daß, was hier im Auslande geschah, bei ihnen zu Hause ebenfugot möglich sei. Die geistigen Zustände an den meisten Höfen, die glatten Lebensformen, die mit trügerischem Schein die rohe Willkür und Gewalt des modernen Despotismus überleiden, bilden gleichsam die Atmosphäre, in der die Personen leben und handeln. Mochte auch Lessing von einer anschaulichen und lebensvollen Darstellung kleinstaatlicher Tyrannie, wie sie Schiller in *„Kabale und Liebe“* bietet, sich ferne halten und mit einem verschwommenen Bilde sich begnügen, so trat er doch mit „Emilia Galotti“ in die Reihe jener Dichter, die mit ihren Dramen (Götz, Räuber, Hiesko, Kabale und Liebe) die Revolution von 1789 ankündigten. Denn schon in seinem bürgerlichen Trauerspiel (*„Sigaros Hochzeit“*) über den Machthaber, den es nach der Frau eines Niedrigeren gelüftet.

Wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weißischen Wasserflut,“ sagte der alte Goethe (1830), sei einst Lessings „Emilia“ emporgestiegen und habe die jungen Leute ermutigt. Er selbst arbeitet den Götz unter dem Einflusse Lessings um, zeigt sich im „Clavigo“ als dessen gelehrigen Schüler und läßt Werther zuletzt „Emilia Galotti“ gelesen haben. Wenn Goethe, in der angezogenen Bewertung des Dramas fortgehend, es für die Gegenwart als unwirksam bezeichnet und einer Mumie einstiger Würde vergleicht, so urtheilte er unter dem Einflusse des romantischen Geschmades, dem „Emilia“ nicht entsprechen konnte. Doch schon zur Zeit ihrer Veröffentlichung wurden neben den bewundernden auch tadelnde Stimmen laut, und selbst Herder, der später so warme Worte für ihren bildenden Wert fand, wußte anfänglich nicht, was er an seinen eigenen dramatischen Jugendarbeiten schmerzlich empfand, das Vorherrschende der Reflexion, und vermisse den pathetischen Schwung, der ihm eigen war. Trotzdem hat er „Emilia“ in den Spielplan der Weimarer Bühne aufgenommen und seit ihrer ersten Aufführung in Braunschweig (13. März 1772) bis zur Gegenwart hat sie sich als wirksames Bühnenstück erwiesen, dem in reichem Maße zuteil wurde, was der Dichter für das Große verlangte: „zweifelnde Bewunderung, bewundernder Zweifel“.

So groß auch Lessings Liebe zu den Büchern war, so konnte doch seinem an Plänen reichen Geiste der Aufenthalt in dem stillen Wolfenbüttel auf die Dauer nicht genügen. Wohlthuend wirkte nur der öftere Verkehr mit den Professoren des Carolinums in Braunschweig und die Korrespondenz mit Frau Eva König, der Witve eines Hamburger Freundes, die nach dem Tode ihres Mannes zur Ordnung von Geschäftsverhältnissen sich nach Wien begeben hatte (1772). Auch Lessing wandte nach Vollendung der „Emilia“ seine Blicke auf die österreichische Hauptstadt, denn auch er hoffte auf die Gründung einer kaiserlichen Akademie der Künste und Wissenschaften, bei der er nach Klopstocks Plan die Leitung der zu gründenden Nationalbühne übernehmen sollte. Diese Hoffnung erwies sich aber bald als eitel und eine 1775 nach Wien unternommene Reise trug ihm zwar einen ehrenvollen Empfang bei Kaiser Josef II. und Maria Theresia ein, von einer Anstellung aber war keine Rede. Schon wollte er mit Eva König in die Heimat zurückkehren, als der braunschweigische Erbprinz Leopold in Wien erschien und ihn einlud, ihn als Cicerone nach Italien zu begleiten. Diese Reise war für ihn „ein Opfer ohne Nutzen und Vergnügen“. Dem subalternen Reisebegleiter war nicht das Glück jener Freiheit beschieden, aus dem uns in Goethes sonniger Lebensbahn die „Italienische Reise“ erwuchs; nur Briefe und ein dürftiges Tagebuch melden uns, daß auch Lessing das Land der Kunst gesehen habe. Nach zehnmonatlicher Abwesenheit konnte er die geliebte Braut wieder begrüßen und im Oktober 1776 führte er sie als Gemahlin in sein „verwünschtes Schloß“ zu Wolfenbüttel, dessen Herr sein Gehalt auf 800 Taler erhöht und den Hofratsitel in den Kauf gegeben hatte. Unter dem besänftigenden Einflusse Evas wich die schroffe Unruhe und bittere Laune der letzten Jahre und gewannen seine Lebensgeister neue Spannkraft. Doch schon nach zwei Jahren wurde das Familienglück durch den Tod Evas gestört. „Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen, aber es ist mir schlecht bekommen. Meine Frau ist tot, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht.“ Es ist der bittere, menschenfeindliche Haß seines Zellheim, seiner Ursina, der aus diesen Sätzen spricht, mit denen er in Briefen an Eschenburg und andere Freunde dem Jammer seines trostlosen Herzens Luft macht. In dieser Stimmung geriet er in heftigen Kampf mit den aufgeklärten und orthodoxen Theologen. Seine früheren

„Rettungen“ übel beleumundeter Männer wieder aufnehmend, hatte er in die „Beiträge“ die Nachrichten über den lutherischen Heidelberger Pfarrer Adam Neuser aufgenommen, der, wie es Lessing darstellt, durch die Verfolgung der Theologen zuerst Sozinianer, dann Mohammedaner wurde und 1576 in Konstantinopel starb. An die in dieser Abhandlung gestreifte Frage der Toleranz anknüpfend, veröffentlichte er das Fragment eines Ungenannten, das er in der Bibliothek zu Wolfenbüttel gefunden haben wollte: „Von Duldung der Deisten“ (1774).

Das Fragment wurde ruhig aufgenommen, obschon darin die der Vernunft entsprechende Lehre Jesu von dem „ausgearteten Christentum“ unterschieden und als das Wesentliche der christlichen Religion die vernünftige Erkenntnis Gottes und die praktische Rechtschaffenheit bezeichnet wird. Großes Aufsehen aber erregten fünf weitere Fragmente, die unter dem Titel Ein Mehreres aus den Papieren eines Ungenannten 1777 und 1778 folgten. „die Verschreitung der Vernunft auf der Kanzel“ rügte, die Möglichkeit einer Offenbarung leugneten, dem Alten Testament den Charakter einer Offenbarung absprachen und im Neuen insbesondere die Auferstehung Christi einer scharfen Kritik unterzogen. Den Fragmenten reichten sich die Gegensätze des Herausgebers an, Bemerkungen, in denen er scheinbar eine begütigende, neutrale Stellung einnimmt, in Wirklichkeit aber durch Andeutung neuer Einwürfe die Theologen zum Kampfe reizen will; denn im Grunde stimmt Lessing mit dem uns schon bekannten Reimarus, dem Verfasser jener Schrift, überein, die er stückweise, aber mit Rücksicht auf dessen noch lebende Kinder anonym veröffentlichte. Lessings Angriffe auf das Bibel-Luthertum suchte zunächst Direktor Johann Daniel Schumann in Hannover mit dem Hinweise abzuwehren, daß die Lehre Christi durch Wunder und Erfüllung der Weissagungen bestätigt sei. Dagegen findet Lessing das Christentum nicht in dem Bekenntnis der Glaubenssätze, sondern in der Bestätigung der christlichen Gesinnung, die Johannes in seinem Testamente verlange: „Kindlein, liebet einander!“ Diese Anschauungen legt Lessing in den an Schumann gerichteten versöhnlich gehaltenen Abhandlungen Über den Beweis des Geistes und der Kraft und Das Testament des Johannes dar. Er sieht in den Evangelien nur historische Zeugnisse gewöhnlicher Art, die darum gleich anderen der Prüfung unterzogen werden müßten, und nimmt den Wundern ihre beweisende Kraft, da sie uns nicht vorlägen, sondern nur von den Evangelisten berichtet würden. Dazu stimmt seine Schrift Neue Hypothese über die Evangelisten (1778), in der er die Trennung des Johannesevangeliums von den anderen wie zur Annahme eines galiläischen Urevangeliums fordert. Der theologische Streit entbrannte mit aller Heftigkeit, als Lessing gegen seinen „Nachbar“, den Superintendenten Johann Heinrich Reß in Wolfenbüttel, die Duplit schleuderte und der Hamburgische Hauptpastor Johann Melchior Goeze, ein unerschrodener Befenner des orthodoxen Protestantismus, 1778 mit seinem „Vorläufigen“ gegen Lessing auftrat. Dieser erwiderte mit der Parabel und den Axiomata, „Leitsätze“, die gegen die Vertrauensseligkeit der orthodoxen Theologen auf die Bibel und ihre Überzeugung gerichtet waren, daß dieser Quell aller übernatürlichen Erkenntnis sich selbst erkläre, begründe und beschütze. „Der Buchstabe ist nicht der Geist der Bibel und die Bibel ist nicht die Religion.“ Als Goeze bei seiner Gleichstellung von Bibel und Religion verharrte und den Herausgeber der „Fragmente“ der Freigeisterei beschuldigte, verteidigte dieser in vier Anti-Goezen das protestantische Prinzip gegen die orthodoxen Prediger, die in ganz insonsequenter Weise von ihren Laien die Verstandesunterwerfung verlangten, während sie selbst diese dem Papste verweigerten. An dem Streite beteiligten sich alle Theologen, die orthodoxen wie die freisinnigen, als Lessing das siebente und schärfste der Fragmente Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger, das den Gottmenschen zum ehrgeizigen Betrüger macht und den Erlösungstod am Kreuze zum Bankrott eines mißlungenen Staatsreiches verzerrt, ohne Zusätze veröffentlichte. Damit hatte Lessing die Maske abgeworfen, es ward klar, daß er das christliche Bekenntnis einer Religion der Vernunft geopfert wissen wolle, die kein anderes Dogma erkennt als den Fortschritt des Denkens, keine andere Moral als eine wohlwollende, trügerische Selbstgerechtigkeit. Wenn Lessing mit den anderen Aufklärern die Widersprüche zwischen Offenbarung und Vernunft (die Wunder) als nicht widerlegt bezeichnet, andererseits aber trotz dieser Widersprüche und der Unhaltbarkeit der Offenbarung die innere Wahrheit des Christentums bekennt und den Beweis dafür in dessen siegreicher Lebenskraft und Fortdauer erblickt, so klingt es doch sonderbar, wenn er die Annahme des übernatürlichen Ursprunges dieser Religion verwirft. Mit dem ersten Anti-Goeze Lessings nötige Antwort auf eine unnötige Frage fand der Streit Lessings mit den Theologen, wenn er ihn auch in Briefen mit einzelnen Gegnern fortsetzte, in der Öffentlichkeit einen Abschluß. Teilen wir auch keineswegs Lessings Hoffnung auf ein neues ewiges Evangelium, das er von der weiteren Entwicklung des Menschengeschlechtes erwartete, so verkennen wir doch nicht Lessings Geschick, mit dem er, alle Mittel seiner glänzenden Sprache und scharfen Dialektik, seines positiven und spekulativen Wissens entfaltend, witzig, satirisch, sophistisch und siegesgewiß seinen Gegner zu Boden zu ringen sucht.

Der Fragmentenstreit wurde durch einen Erlaß des herzoglichen Ministeriums zum Schweigen gebracht. Lessing aber wollte den Gegnern den Schein des Sieges nicht überlassen und beschloß, zu seiner alten Kanzel zurückzukehren, um den Theologen einen größeren Poß zu spielen als mit zehn Fragmenten. Die Hoffnung, damit die literarische Freiheit sich zu erkaufen und seinen finanziellen Bedrängnissen abzuhelfen, beschleunigte die Vollendung des schon früher entworfenen

Marinelli. Ein Nebenbühler, und ein begünstigter Nebenbühler —

Odoardo. Was? ein begünstigter? — Was sagen Sie?

Marinelli. Nicht, als wenn das Gewichte nicht wäre.

Odoardo. Ein begünstigter? von wem? von wem begünstigt?

Marinelli. Das ist gewiß nicht. Das kann nicht seyn. Dem widerspreche ich, hoch Herr. — Aber bei dem allem, quäntiger Herr, — denn das gewöhnlichste Vorurtheil richtet sich auf der Lage der Daseystigkeit so viel als möglich bei dem allem wird man doch nicht umhin können, die schon Unglückliche darüber zu beschauen.

Der König. Ja wohl; allerdings.

Marinelli. Und was anderes? wo kann das andere geschehen, als in Quasfalle?

Der König. Da haben Sie Recht, Marinelli; da haben Sie Recht. — Ja so: das ist es. ändert die Sache, lieber Galotti. Nicht wahr? Die schon selbst —

Odoardo. O ja, ich ja — Ich ja, und ich ja. — Gott! Gott!

Der König. Was ist Ihnen? was haben Sie mit sich?

Odoardo. Das ist es nicht vornehmlich, was ich da sehe. Das ärgert mich; nichts nicht. — Nun ja; Sie soll wieder nach Quasfalle. Ich will Sie wieder zu ihrer Mutter bringen; und bis die strengste Unternehmung Sie frey gesprochen, will ich selbst aus Quasfalle nicht weichen. Denn was auch, — mit einem bitteren Lachen (was weiß, ob die Gewestigkeit mich auch wichtig finden, mich zu beschauen.

Marinelli. Das wichtig! Ja Galotti fallen Sie die Daseystigkeit lieber zu viel, als zu wenig. — Das fürchte ich schon —

Der König. Was? was fürchten Sie?

Marinelli. Man würde vor der Hand nicht nachsehen können, daß Mutter in Tochter sich sprechen.

Odoardo. Sie nicht sprechen?

Marinelli. Man würde gewöhnlich seyn, Mutter in Tochter zu kommen.

Odoardo. Mutter und Tochter zu kommen?

Marinelli. Mutter und Tochter und Vater. Die Form des Verfalls betrachtet diese Verfassung sehr bedenklich. Und es thut mir leid, quäntiger Herr, daß ich mich gezwungen sehe, daß auch die selbige ebenfalls anzubringen, was nicht ohne Gefahr in eine heftige Unternehmung zu bringen.

Odoardo

Übel, an sich aber weder „gut“ noch „heilig“ seien, hat sie den Glauben und das Vertrauen untergraben, das religiöse wie das politische Leben im Grunde erschüttert.

Lessing war sich übrigens aus eigener Erfahrung klar, daß menschliche Kraft allein nicht ausreicht, den selbstsüchtigen Willen immer in die Bahn des Guten zu lenken. Das Schwerste hat Nathan erduldet und leidenschaftlich bäumte sich sein Eigenwille gegen das über ihn Verhängte auf. „Und doch ist Gott. Doch war auch Gottes Ratschluß das!“ Diese Erkenntnis, die Gottergebenheit, vollzieht in ihm die Umwandlung und gibt seinem Leben die Richtung. Die „innigste Ergebenheit in Gott“, der Glaube an eine Vorsehung bildet neben dem ethischen das wichtigste Problem im Drama. Dieser Gottesbegriff aber ist, obgleich er zuweilen dem christlichen sich nähert, ein verschwommener, unter Einwirkung des Pietismus und durch Verschmelzung Leibnizischer und Spinozistischer Ideen entstanden. Da erscheint Gott bald als ein Gott der Liebe, dann wieder als die alles durchdringende, erfüllende Weltkraft, und so fest Nathan von dem Glauben an ein unmittelbares Eingreifen Gottes in das Leben der Menschen überzeugt ist, so entschieden verwirft er den Wunderglauben. Nicht im übernatürlichen, sondern in dem unbezweifelnd zweckvollen Zusammenhang des Lebens verehrt er das Wirken einer höheren Macht, die über allen Begebenheiten und Handlungen der Menschen steht, um sie zu einem bestimmten, von niemand geahnten Ziele zu lenken. Verkörpert erscheint dieses Walten der Vorsehung in jenem Kreise aufgeklärter, edler, freier Menschen, der in dem orientalischen Fürstenhause um den weisen Nathan sich geschlossen hat. Dieser Bund soll nur das Vorbild und Sinnbild jenes Bundes sein, zu dem sich einmal die Menschheit, losgelöst von allen Vorurteilen der positiven Religionen, in „Aufklärung und Reinigkeit“ vereinigen würde.

Es sind die geistigen Kämpfe aus des Dichters Zeit, die im „Nathan“ sich abspielen, hier aber in das Zeitalter der Kreuzzüge verlegt sind, obgleich damals ein religiöser Kosmopolitismus am allerwenigsten möglich gewesen wäre. Lessing sah die Kreuzzüge nur in dem Lichte der Aufklärung und beurteilte sie nach den Darstellungen Marins, seines Hauptgewährsmannes, Voltaires und Bohadins, die alle von ihnen ein Bild entwerfen, das in den schreiendsten Farben den aller Menschlichkeit hohnsprechenden Fanatismus des Christentums brandmarkt, in dem Patriarchen von Jerusalem ein Scheusal, in Saladin aber das Ideal eines Fürsten und Menschen darstellt. So lieferte die tendenziös gefärbte Geschichte dem Dichter erwünschte Waffen, um den Kampf für die Vernunftreligion gegen die positiven Religionen zu führen. Deren Befenner von einer noch religiös gebundenen und von selbstsüchtigen Motiven getriebenen zu einer völlig freien, in sich abgeklärten Sittlichkeit, zu einer Religion allgemeiner Gottesfurcht und Humanität emporzuheben, bildet die Aufgabe Nathans. In ihm hat der Dichter sein Ideal, die Ideen der Aufklärung verkörpert. Reinste Humanität aus tiefster Religiosität und reicher Lebenserfahrung, Ergebenheit in Gott, die frei ist von jedem weltfremden oder weltflüchtigen Quietismus, Bezwingung des selbstsüchtigen Willens, werktätige Liebe, Weltflugheit, Weisheit, die alle Vorurteile der Konfessionen überragt, Heimatliebe und Uneigennützigkeit bilden Nathans Wesen. Der Dichter schmiedt ihn mit einem Kranz von Tugenden, den er nur im Garten des Christentums zu pflanzen vermochte, und doch läßt er ihn ernst und sanft, aber nachdrücklich und beständig gegen jede geoffenbarte Religion predigen.

Zur geistesfreien und toleranten Humanität Nathans und seines Kreises vermögen sich weder die „böse und gute Taja“ noch der Patriarch zu erheben, von denen jene den zwar beschränkten und täppischen, aber doch selbstlosen und gut gemeinten, dieser den gewissenlosen und blutdürstigen religiösen Fanatismus uns darstellt. Taja, erinnernd an die komische Alte der Nährkomödie, ist in ihren religiösen Vorstellungen unklar und unweil, sogar noch von dem durch die Aufklärung verpönten Wunderglauben besangenen, denn „ach! die arme Frau ist eine Christin“, „ist eine von den Schwärmerinnen, die den allgemeinen, einzig wahren Weg nach Gott zu wissen wähnen und sich gedrungen fühlen, einen jeden, der dieses Weges verfehlt, darauf zu lenken.“ Lieblos, herzlos, für jede menschliche Empfindung unempfindlich, in allem das Gegenteil von Saladin ist der Patriarch von Jerusalem; er will nur besitzen, genießen, herrschen, und die Mittel dazu gibt ihm seine positive, angeblich geoffenbarte Religion. In ihm wollte ja der Dichter zeigen, zu welcher furchtbarer Macht eine auf fester kirchlicher Ordnung ruhende Glaubensherrschaft werden könnte. Manche Züge zu dem Bilde des Scheusals entlich Lessing der Darstellung Marins, andere dem Wesen Goezens, im allgemeinen hat er es nach seiner eigenen, dem Zwecke des Dramas dienlichen Idee entworfen. Und dieser war, zu zeigen, daß der „Ring“ der Christen keine größere Kraft habe als die anderen Ringe und daß „nicht dieser Weg allein uns richtig führe“. Damit stimmt überein, was Lessing an seinen Bruder Karl, seinen späteren Biographen und Herausgeber seiner Werke, am 18. April 1779 schrieb: „Es kann wohl sein, daß mein Nathan im ganzen wenig Wirkung tun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird. Genug, wenn er sich mit Interesse nur liest, und unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt.“ Wir erkennen aus diesen Worten den Sohn der Aufklärung, die er zunächst gegen den orthodoxen Protestantismus, dann aber auch gegen den Katholizismus zu verteidigen sucht. Von dieser Abicht geleitet, wird er dem positiven, geoffenbarten, dogmatischen Christentum, das er in anderen Schriften weit über alle anderen Religionen erhebt, in seinem Drama durch die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten ungerecht. In dem fanatischen Islam und im Judentum ist alles Licht, im Christentum alles dunkel; die Nichtchristen erheben sich in ihren pietätvoll festgehaltenen Religionen geraden Weges zur Humanität, der christliche Ordensritter kann es lediglich nur im Bruche mit seiner Religion, von der ihm nichts bleibt als der angebrannte Mantel und das Rote Kreuz. Und doch konnte der Klosterbruder nicht mit Unrecht dem „edlen, hilfreichen und guten“ Nathan die Worte zurufen: „Nathan, ihr seid ein Christ! Bei Gott, ihr seid ein Christ. Ein besserer Christ war nie!“ Denn Nathans erhabene sittliche Größe, insbesondere seine hochberzige Feindesliebe ist nicht dem Boden des Judentums ent wachsen, sondern der Re-

ligion Jesu Christi, der, wie selbst Reimarus bewundernd hervorhebt, zuerst die Feindesliebe gelehrt hat. In dieser Beziehung konnte Mendelssohn sagen, Nathan gereiche dem Christentum zur wahren Ehre, und Geibel fragen: „War es sich Lessing bewußt, als er Nathan uns malte, den Juden, daß er ihn nur aus dem Schatz christlicher Bildung erschuf?“ Wenn daher Nathan jenes Lob des Klosterbruders mit den Worten zurückweist: „Wohl uns! Denn was mich Euch zum Christen macht, das macht euch mir zum Juden“, so verkennt er seine Abhängigkeit vom Christentum. Längst schon hatte zu Lessings Zeit das Christentum den in der Parabel für die Echtheit des Ringes verlangten Beweis, die sittliche Bewährung, im Laufe der Geschichte als die Mutter unseres kulturellen Lebens geliefert. Doch Nathan-Lessing vertritt die einseitige Richtung des Rationalismus, allen Glaubensgehalt verlassend und nur die sittliche Aufklärung gelten zu lassen. „Humane Tugend ohne jede Schranke der Religion und Abstammung ist aber,“ wie E. Schmidt bemerkt, „nur ein schönes Luftgebäude.“

Die Aufnahme des Dramas war geteilt. Die auf dem Boden des positiven Christentums stehenden Kritiker ärgerten sich, andere wie Mendelssohn, Voß, Herder, Friedrich Heinrich Jacobi waren des Lobes voll und Goethe wünschte, die Ringerzählung möge „das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern“, daß es vor die Bühne nicht nur berufen wird, „um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen.“ Schiller, der in seinem „Don Carlos“ ein Gegenstück zum „Nathan“ schuf und diesen für die Weimarer Bühne bearbeitete, preist zwar Nathans Lehren, lehnt aber das Drama wegen der dichterischen Gestaltung des Stoffes als Kunstwerk ab. Von Lessing nach dem Vorgange Voltaires (Les Guèbres) als „dramatisches Gedicht“ bezeichnet, darf es nicht mit dem Maßstabe strenger dramatischer Technik gemessen werden. Beurteilen wir aber den „Nathan“ als ein philosophisches Lehrgedicht, das nur in die dramatische Form gekleidet ist, so müssen wir den Fortschritt bewundern, den dieses seit den ersten Nachahmungen Popscher Lehrgedichte gemacht hat. Von der belehrenden Absicht wurde Lessing zu einer idealischeren Behandlung des „Nathan“ und mit ihr zum Gebrauche des Verses getrieben, der unter dem Einfluß des Realismus des bürgerlichen Dramas zuerst in Trauerpielen, dann auch im Lustspiele der Prosa hatte weichen müssen. Lessing wählte, vielleicht angeregt durch Herder, statt des üblichen Alexandriners fünffüßige reimlose Jamben (Blankverse), deren sich nach unbedeutenden Versuchen des sechzehnten Jahrhunderts schon Joh. E. Schlegel, Wieland („Johanna Gray“ 1758), Bräve und Lessing selbst in einigen dramatischen Entwürfen seiner Jugendzeit bedient hatte. Aber die Art, in der Lessing den Blankvers behandelt, hat nichts vom Kothurnschritt; der Bau nähert sich vielmehr dem Tone der feinen gesellschaftlichen Unterhaltung, um die sich der Rhythmus des Verses nur wie ein dünnes und lockeres Gewand legt. Die Rücksicht auf Versfüllung macht die Darstellung, entgegen der sonstigen Vorliebe Lessings für epigrammatische Kürze, oft nicht nur behaglich, sondern sogar breit, sowohl in der Ausführung ganzer Szenen als auch im einzelnen Ausdruck. Unter dem Eindrucke des „Nathan“ hat später Schiller den „Don Carlos“ in Blankversen geschrieben, sonst aber blieb Lessings Beispiel zunächst ohne Wirkung und Goethe mußte diese Versform für die Umarbeitung der „Iphigenie“ fast neu sich aneignen.

Was Lessing am Schlusse des „Nathan“ symbolisch darstellte, die Vereinigung der Menschheit zu einer über die positiven Religionen sich erhebenden Vernunftreligion, bildete auch das Ziel seiner Schrift „Über die Erziehung des Menschengeschlechtes“ (1780). Die Leugnung der religiösen Autorität zieht aber auch die der bürgerlichen nach sich; fällt die positive Religion, um der Naturreligion, d. h. der individuellen Vernunftkenntnis Platz zu machen, so muß auch die bürgerliche Gesellschaft langsam aufgelöst werden, um jeden einzelnen zum Vollbesitz seiner Freiheit und Menschlichkeit gelangen zu lassen. Tatsächlich bezeichnet es Lessing in Ernst und Falk, zwei Gespräche für Freymäurer (1778) als Zweck der Freimaurerei, alle bestehenden Verhältnisse umzustößen oder langsam zu unterwühlen und dadurch die Vereinigung der gesamten Menschheit auf der Grundlage reiner Menschlichkeit ohne Staat und Kirche, ohne Eigentum und Standesunterschied, ohne nationale und politische Grenzen herbeizuführen. Das Herbe des Gedankens eines gewalttätigen Umsturzes schwächt Lessing in zwei weiteren Gesprächen für Freymäurer ab (1780), indem er es als deren Aufgabe bezeichnet, die Bürger nur langsam auf die Übel des Staates aufmerksam zu machen; sie „sollen diese Empfindung in dem Menschen

nur von weitem veranlassen, ihr Aufkeimen begünstigen, ihre Pflanzen versehen, bejäten, beblatten.“ Lessing, der 1751 in den „Geheimnissen“ die Außerlichkeiten des Freimaurerordens verspottet hatte, war 20 Jahre später selbst in Hamburg der Loge zu „den drei goldenen Rosen“ beigetreten.

Die „Gespräche“ waren Lessings letzte Schrift. Geistige Überanstrengung, der Tod seiner Frau, die theologischen Streitigkeiten haben seine Kräfte erschüttert; am 15. Februar 1781 ist er bei einem Besuche in Braunschweig gestorben. Erst seitdem sein Bruder und Biograph Karl Lessing die Sammlung von Gotthold Ephraims Briefen und Schriften erschloß, war es möglich, einen vollen Einblick in den Reichtum von dessen rastloser und vielseitiger Schaffenskraft zu gewinnen. Wie in allen Schriften erscheint Lessing auch in seinen Briefen, die nur selten eine Privatangelegenheit behandeln und einen Hauptteil seiner Werke bilden, in seiner Eigenart, frei von Phrase, klar und deutlich in der Sprache, voll Natürlichkeit bei aller Logik im Aufbau. Mögen auch manche seiner Anschauungen über die Kunst und das Drama heute nicht mehr gebilligt werden, so galt er doch lange in der Ästhetik, Kritik und Dramatik als Orakel und in ruhelofer Zweifelsucht und in stetem Forschen nach der vermeintlich unerreichbaren Wahrheit suchte man Ruhe und der Menschheit höchstes Glück in dem Traume jener zukünftigen, über alle Konfession und Rationalität erhabenen reinen Menschlichkeit, wo die Menschheit die Beweggründe zum sittlichen Handeln nicht mehr von ihren religiösen Vorstellungen, aus der Lehre von der Unsterblichkeit, empfangen, sondern das Gute rein um dessen Guten willen tun werde.

Unmittelbare Schüler hat Lessing nicht gehabt, da seine Persönlichkeit, deren Widerspiegelung seinen Werken erst ihren vollen Wert gibt, sich nicht nachahmen ließ. Vergeblich versuchte Nicolai, sich als Erben seiner kritischen Tätigkeit darzustellen; mehr geistesverwandt, nach der religiös-philosophischen Seite hin, waren M. Mendelssohn und Th. Abbt. Wie diese beiden suchten auch Engel und Garve dem Verlangen der gebildeten Kreise durch populär-wissenschaftliche Schriften über philosophische Fragen entgegenzukommen. Johann Jakob Engel (geb. 1741 zu Rarhim in Mecklenburg, gest. daselbst 1802) wußte, ohne eigentlich Dichter sein zu wollen, seinem schriftstellerischen Schaffen die ästhetische Färbung zwischen Dichterischem und Ästhetischem zu geben. Nicht hervorragend durch seine Dramen, fand er als Professor am Joachimsthalischen Gymnasium in Berlin den Beifall der Leser mit der Sammlung philosophischer Abhandlungen, die unter dem Titel *Der Philosoph für die Welt* erschien (1775—1800), auch Beiträge von M. Mendelssohn, Garve und dem Hallenser Professor Eberhard enthielt und in der mannigfaltigsten Form von Briefen, Gesprächen, kleinen Erzählungen und Charakteristiken philosophische Bildung im Sinne der Aufklärung zu verbreiten suchte. Mit den *Ideen zu einer Mimik* (1782), die eine Zeitlang großen Anklang sich erfreuten, erwarb er sich die Stelle eines Oberdirektors am Berliner Nationaltheater und mit dem durch psychologische Detailmalerei ausgezeichneten Familienromane *Herr Lorenz Stark* (1795) drang er in die weitesten Kreise.

Über Engels künstlerisches Gefühl äußerten sich Goethe und Schiller in ihrem Briefwechsel ebenso ungünstig als über das des Breslanners Christian Garve (1742—1798), der sich sonst ihrer Wertschätzung erfreute und neben Mendelssohn als der bedeutendste Vertreter der populären Philosophie angesehen wurde. Aber weder tief noch schöpferisch in seinem Denken, brauchte er nach seinem eigenen Geständnisse zu allen seinen Ideen Veranlassungen, die sich ihm durch die Gedanken anderer darbieten, weshalb er dem auch seine schriftstellerische Tätigkeit als ein Kommentieren bezeichnete. Übrigens wirkte er als Kritiker und Übersetzer nicht minder anregend und fördernd auf andere ein, wie durch seine Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem geselligen Leben und durch zahlreiche andere Abhandlungen. Diesen Einfluß erfuhr auch der Dramatiker und Ästhetiker Schiller und, angeregt durch Garves Übersetzungen, unternahm es Lessing, Herder und Kant, die Ahnungen der Engländer zu abschließender Klarheit zu bringen. Vor der Umwälzung aber, die durch Kants kritische Philosophie in allen Wissenschaften hervorgerufen wurde, empfand Garve ein unbehagliches Gefühl; verleugnen ja doch seine physiologisch-moralischen Schriften nirgends den Einfluß seines Lehrers Gellert. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß der „edle Leidende“ durch sein feinfühliges Urteil über Shakespeares Hamlet zu dessen tieferer Würdigung mitgewirkt und durch die Beschäftigung mit politischen und wirtschaftlichen Fragen zum Nachdenken über das Vaterland und über bürgerliche Verhältnisse in weiten Kreisen angeregt hat. Dadurch gewann er für seine Zeit, die von den Forderungen und Interessen des öffentlichen Lebens sich abwandte, eine ähnliche Bedeutung wie Mösler, Schlözer und der württembergische Publizist Wechherlin.

Von diesen ist der liebenswürdige *Justus Mösler* (geb. 1729 zu Osnabrück, gest. 1794) auch heute noch nicht vergessen. Weltklugheit und praktischer Sinn in Verbindung mit einem fleckenlosen Charakter haben dem Advokaten Mösler einen großen Wirkungskreis eröffnet und das seltsame Staatswesen des Bistums Osnabrück war dazu angetan, seine Eigenschaften zu entwickeln und auf die Probe zu stellen. Durch die Eindrücke und Anschauungen, die er während eines längeren Aufenthaltes in London gewann, wurde sein für alles Große empfänglicher Geist ge-

hoben und gefördert, die Liebe und Anhänglichkeit aber, mit der er an seiner Heimat hing, nicht verwischt. In ihren Dienst stellte er auch seine schriftstellerische Tätigkeit; es waren die praktischen, volkstümlichen und vor allem die nationalen Tendenzen, die ihn dabei leiteten und ihm einen unvergänglichen Ruhm in der Geschichte seines Volkes und seiner Literatur erwarben. Die Aufklärung des Volkes, die Veredlung und Beglückung der Menschheit, Besserung der politischen und sozialen Verhältnisse anstrebbend, will er dieses Ziel im Gegensatz zu den kosmopolitischen und humanitären Neigungen der meisten Aufklärer durch eine naturgemäße nationale Entwicklung, nicht durch einen Bruch mit der Vergangenheit erreicht sehen. Schon die Wahl des Arminius für sein freilich mißglücktes Drama zeigt seine Vorliebe für die vaterländische Vorzeit, und die Vergleichung, die er in der Vorrede zwischen den Berichten des Tacitus und den niedersächsischen Bauern seiner Zeit anstellt, verrät den historischen Sinn, mit dem er die Rechte, Gewohnheiten, Sitten, nationalökonomische, geschichtliche und sprachliche Zustände Westfalens bis in die älteste Zeit zurück zu verfolgen pflegte. So schrieb er, unterstützt von einer scharfen Beobachtungsgabe und der Kunst volkstümlicher Darstellung, von 1766 an für die Osnabrückischen „Intelligenzblätter“ eine Reihe kleiner Aufsätze, die von seiner Tochter, Frau von Voigts, als Patriotische Phantasien zusammengestellt wurden (1774) und Goethes Bewunderung erregten. Voltaires und Rousseaus Ideen lehnte Möser ab und gegen Friedrichs II. Literaturbrief veröffentlichte er seine Gedanken über die „Nationalerziehung der alten Deutschen“. Nach seiner Anschauung sollte die Bervollkommnung der deutschen Literatur aus dem deutschen Nationalcharakter heraus und nicht auf fremder Grundlage sich vollziehen. Daher erblickte das junge Dichtergeschlecht in seinem Drange nach Ursprünglichkeit in Möser einen seiner Führer und die Gelehrten einen Begründer der deutschen Altertumswissenschaft. In der Tat beginnt mit Möser's Osnabrückischer Geschichte (1765) ein neuer Abschnitt in der Erforschung des Altertums, und mag auch vieles von dem, was er in der Einleitung über die ältesten Zustände des niedersächsischen Volkes meldet, heute überwunden sein, so muß das Werk doch zu jenen gezählt werden, die für die älteste deutsche und Provinzialgeschichte den Grund gelegt haben.

Um eine Heilung der verschiedenen Schäden in Staat und Gesellschaft zu finden, verwertete auch der Württemberger August Ludwig Schlözer (1735—1809) die Ergebnisse seiner ausgedehnten historischen Studien. Hatten die Robinsonaden in dem Kinde die Abenteuer- und Reise- lust geweckt, so erhielt diese ein bestimmtes Ziel durch die Vorlesungen des gelehrten Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis, der seinen Hörern zum gründlichen Verständnis der Bibel Reisen nach Syrien und Arabien empfahl. Schlözer rüstete sich dafür mit den notwendigen Vorkenntnissen, mußte aber den Plan wegen Geldmangels fallen lassen und ging nach Schweden, das er später mit Rußland vertauschte, bis er 1769 als Professor nach Göttingen berufen wurde. Begabt mit eindringendem Scharfsinn, natürlichem Freimut und scharf ausgeprägtem Rechtsgefühl, hat er durch den Hinweis auf die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge eine geistvollere und lebendigere Behandlung der Weltgeschichte angebahnt und die Geschichte wieder in ihre natürliche Verbindung mit den politischen Wissenschaften und dem Leben gesetzt. In das Leben der Gegenwart griff er ein mit seinem Briefwechsel, meist historischen und politischen Inhalts (10 Bände, Göttingen 1776—1782) und seiner Fortsetzung in den Staatsanzeigen (1782—1793), zwei gefürchteten und weit verbreiteten Zeitschriften, durch die er im Geiste der Aufklärung das politische Leben zu wecken suchte. Da predigt er Menschenrechte, aber auch Menschenpflichten, deckt alle Übel im öffentlichen Leben auf, vergißt jedoch über allem Kosmopolitismus und aller Humanität nicht, daß er ein Deutscher sei. Ein anderer Württemberger, Friedrich Karl von Moser, dessen Vater vom Herzog wider alles Recht fünf Jahre in Kerkerhaft gehalten wurde, erinnert in der Schrift Der Herr und der Diener (1759) mit „patriotischer Freyheit“ die Fürsten und ihre Beamten an die Pflichten gegen das Volk und den Staat und beklagt in dem Büchlein Von dem deutschen Nationalgeist die „nichtswürdige Streiterei“ unter den deutschen Stämmen.